

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

ODSJEK ZA ETNOLOGIJU I KULTURNU ANTROPOLOGIJU

ODSJEK ZA SOCIOLOGIJU

DIPLOMSKI RAD

**SOCIOANTROPOLOŠKE DIMENZIJE RITUALA ELEKTRONSKE GLAZBE I  
UPORABE NARKOTIKA**

Ana Maria Fuček

mentor: Tomislav Pletenac, dr. sc..

komentor: Hajrudin Hromadžić, dr. sc.

Zagreb, prosinac 2018.

## Sažetak

Elektronska glazba kao jedan od najpopularnijih žanrova u suvremenome dobu nosi veliku ulogu u formiranju identiteta mladih, socijalnih procesa i suvremenih rituala, slično kao i hippie pokret 60-ih i pojava rock glazbe. Slični društveni uvjeti javili su se pojavom obje vrste glazbe, kao i slične reakcije poput revolta protiv dominantne kulture i politike udruživanjem u ekstatičnom plesu ljubavi i solidarnosti, na elektronskim partyjima. Ipak, društveno uređenje danas je drukčije od onoga 60-ih godina 20.stoljeća s obzirom da smo ušli u doba hiperproizvodnje i hiperpotrošnje, razjedinjavanja ljudi uglavnom temeljem materijalnoga statusa, ali i, kao i prije, rasne, nacionalne i rodne/spolne osnove. Globalizacija i kapitalizam uvelike su utjecali na popularizaciju elektronske glazbe, no isto tako su je ubrzo počeli dovoditi do dekadencije i iscrpljivanja suštine: ljubav, mir i zajedništvo. I dalje se ta krilatica koristi, no samo u prodajne svrhe.

Velik dio elektronske scene čine narkotici, no njihova upotreba tek je marginalna aktivnost i isticanje te dimenzije kao društveno i zdravstveno potencijalno pogubne zanemaruje dimenziju značenja koje proizlaze iz takvih praksi koje su ujedno i proces identifikacije, konstrukcije grupnog identiteta i specifičnog životnog stila. Ples pak čini najvažniji element rave kulture kojim čovjek izražava sebstvo, dolazi u dodir sa samime sobom i pomaže uspostavi socijalnih veza i specifičnih struktura unutar zajednica u kojima živimo.

Ključne riječi: elektronska glazba, narkotici, rave, ples, kulture

## **Abstract**

Electronic music as one of the most popular music genres in contemporary time has a great role in forming youth identity, social processes and contemporary rituals, similar to hippie movement in the sixties and rise of rock music. Similar social atmosphere occurred when both music genres rose, just like the reactions as revolt against dominant culture and politics by joining the ecstatic dance of love and solidarity, at electronic parties. Nevertheless, social setup today is much more different than in the 60s regarding hyperproduction and hyperconsumption, dividing people mainly by financial status, but also by race, national and gender/sex. Globalisation and capitalism had great impact on popularisation of electronic music, but it had also fastened the process of decadency and depleting of the core: love, peace and unity. Catchword is still in use but mainly for commercialising.

Narcotics have great part in electronic scene, but their consumption is just one marginalized activity and emphasizing that dimension as social and health threat neglects dimension of meaning that type of practices which are, at the same time, process of identification, construction of group identity and specific lifestyle. Dance is, thus, the most important element in rave culture which allows us to express our selfhood, come in touch with ourselves and helps establish social connections and specific structures in communities we live in.

Key words: electronic music, narcotics, rave, dance, culture

## Sadržaj

<b>1. Uvod.....</b>	<b>1</b>
<b>2. Sociološki pogledi na subkulture.....</b>	<b>3</b>
<b>3. Rave pokret s teorijskog aspekta.....</b>	<b>5</b>
<b>4. Povijesni razvoj elektronske glazbe.....</b>	<b>8</b>
4.1. Elektro scena u Velikoj Britaniji.....	9
4.2. Utjecaj vlasti na rave pokret.....	12
<b>5. Pozadina glazbe i party-a i njihov utjecaj na kognitivni stil pojedinca.....</b>	<b>14</b>
<b>6. Narkotici i elektronska glazba.....</b>	<b>18</b>
6.1. Klasifikacija narkotika.....	18
6.2. MDMA (Ecstasy) kao simbol rave kulture.....	19
6.3. Utjecaj konzumacije narkotika na pojedinca i društvo.....	22
6.4. Normalizacija droga.....	23
6.5. Značaj narkotika za uživatelje elektronske glazbe.....	24
<b>7. Ples kao najvažniji element rave     kulture.....</b>	<b>25</b>
7.1. Dimenzije plesa.....	iskustva 27
7.2. Zajedničke karakteristike plemenskog plesa i plesa danas.....	27
7.3. Društvena dimenzija plesa.....	29
7.4. Religijski aspekt kulture elektronske glazbe.....	30
<b>8. Zaključak.....</b>	<b>32</b>
<b>9. Literatura.....</b>	<b>34</b>

## 1. Uvod

Ovaj rad bavi se teorijskom interpretacijom socioantropološke dimenzije rituala elektronske glazbe. S tim u svezi interpretira se i pojašnjava sociološko teorijski okvir potreban za razumijevanje pojmova subkulture i kontrakture i nužnim za poimanje teorija Čikaške i Birminghamske škole koje se razvijaju na temeljima navedenih pojmova. U tom smislu valja istaknuti važnost nastanka i razvoja subkultura kao sociološkog problema koji se manifestira kroz kontekst rave kulture. U ovome radu detaljno će se opisati značaj i utjecaj rave kulture kao specifičnog fenomena koji u svojoj pojavnosti objedinjuje elemente subkulture i kontrakture i kao takav uvjetuje društvene pojave okarakterizirane udruživanjem mlađeg dijela opće populacije, organiziranja i održavanja zabavnih događaja, kulturnih praksi te konstrukcije specifičnog identiteta suvremenog doba.

U svrhu prepoznavanja specifičnih društvenih promjena i nastanka ranije spomenutog specifičnog identiteta suvremenog doba koji je popraćen primjenom elektronske glazbe, ovaj rad će s povijesnog aspekta pristupiti razvoju elektronske glazbe u Europi i Sjedinjenim Američkim Državama (dalje: SAD). S tim u svezi razvoj elektronske glazbe biti će doveden u svezu s tadašnjim društvenim i ekonomskim zbivanjima te razvoju tehnologije i njezinoj primjeni u području glazbe. Značaj elektronske glazbe, njegova popularizacija i sve šira primjena diljem svijeta, na taj se način dovode u svezu sa formiranjem novog životnog stila osoba mlađe životne dobi u 20. i 21. stoljeću te koji i danas podliježe društvenoj aktualizaciji i konstantno se razvija. U svezi s navedenim valja istaknuti kako je suvremeno doba obilježeno i drugim sveprisutnim fenomenima kao što su digitalizacija društva, a s njom i usko povezana marketinška komunikacija i razvoj ekonomskog marketinga i kapitalističke ekonomije, koji u uvjetima globalizacije imaju individualan učinak na formiranje svijesti i ponašanja mlađeg dijela opće populacije. U takvim uvjetima nameće se pitanje je li i u kojoj mjeri primjena i reprodukcija elektronske glazbe uvjetovala potrebu osoba mlađe životne dobi na konzumaciju opojnih sredstava, odnosno narkotika. U svrhu istraživanja navedenoga ovaj rad osobitu pažnju pridaje klasifikaciji narkotika i njihovog djelovanja na pojedinca, a uzgredno i njihova djelovanja na kulturu te na udruživanja mlađeg dijela opće populacije, njihovih međusobnih odnosa i formiranja specifičnih rituala, stilova življenja, identiteta i kvalitete života. S obzirom da je područje elektronske glazbe široko područje u ovome će radu u fokusu biti ples kao element elektronske glazbe, ali i kao kulturni i društveni fenomen. U ovom radu plesu se

pristupa s aspekta specifičnog dijaloškog okvira koji predstavlja osebujuć način komunikacije među ljudima, a koja se među njima odvija bez prisutnosti klasičnih društvenih normi. Upravo je navedeno specifično u rave kulturi iz kojega razloga se takova kultura u društvu doživljava i tumači kao svojevrsan način otpora socijalnoj integraciji. No, kako bi se ispitalo je li tome tako, ovaj rad interpretira osnovne dimenzije iskustva plesa te njegove važnosti da društvo u cjelini, a u smislu svakodnevne kulturne prakse, estetike, trenutka stvaranja jamstva i učvršćivanje socijalne strukture i održavanja socijalne regulacije.

U konačnici, po detaljnoj razradi tematike ovoga rada, kako je prethodno opisano, a na temelju sveobuhvatne literature u zaključku rada iznose se osobna promišljanja, opažanja i stavovi autora rada te se nude potencijalna rješenja za uočene probleme.

## 2. Sociološki pogledi na subkulture

U cilju shvaćanja pojma subkulture i njezina utjecaja na društvo, nužno je spomenuti Čikašku školu. Navedeni termin predstavlja period u razvoju specifične društvene misli, a za koji je osobito značajno formiranje i nastanak prve poznate profesionalne sociološke institucije te sociologije kao društvene znanosti. Sam naziv „Čikaška škola“ primjenjuje se s obzirom na činjenicu da je prvi Odsjek za sociologiju ustrojen na Čikaškom sveučilištu, što se zbilo 1892. godine. Unutar „Čikaške škole“, s vremenom i društvenim promjenama uvjetovanim urbanističkim načinom življenja kao zasebna teorijska orijentacija razvija se „Čikaška škola urbane sociologije“. (Čaldorović, 2012.) U svojim počecima Čikaška škola urbane sociologije bavila se socijalnom adaptacijom imigranata, odnosno njihovom integracijom u grad. (Popovski, 1983.) S vremenom je predmet istraživanja u okvirima Čikaške škole urbane sociologije proširen i na druga društvena ponašanja. Valja istaknuti osobit značaj koji je Čikaška škola urbane sociologije imala s obzirom na znanosti, a to je razvoj kvalitativne metodologije zasnovane na empirijsko-istraživačkoj orijentaciji. (Popovski, 1983.) Naime, sociolozi u Čikaškoj školi urbane sociologije počeli su u svojim istraživanjima društva analizirati i prikupljati statističke podatke, osobito u istraživanjima devijantnoga ponašanja, na koji način su se unutar sociologije razvile teorije maloljetničke delikvencije. (Čaldorović, 2012.) Osnovni predstavnici navedene škole bili su W.I. Thomas, Robert E. Park, E.W. Burgess, Roderick Mckenzie i Louis Wirth (Čaldorović, 2012.) Oni su proučavali sociološki vid organiziranja mladih u subkulture i stvaranje zajedničkoga, ali i individualnoga identiteta koji nastaje pod utjecajem subkulture. Sociologija subkulture (nikad službeno uspostavljena) se od 50-ih godina 20. st. sve više razvija, a zahvaljujući pojavi „kontrakulture“ i raznih omladinskih pokreta ostaje aktualnom temom jer se tu stvaraju životni stilovi mladih (Perasović, 2001).

Prema jednoj od definicija koju ističe Fanuko „subkultura je skup normi, vrijednosti i obrazaca ponašanja što razlikuje grupu ljudi od ostalih članova društva.“ (Fanuko, 2013:43) Nadalje, subkultura se može klasificirati u tri skupine, pri čemu razlikujemo kriminalnu subkulturu, konfliktnu subkulturu i subkulturu povlačenja. Pri tome valja istaknuti kako je kriminalna subkultura poznata još i kao subkultura poluprofesionalnog lopova jer je za nju karakteristično ponašanje njezinih pripadnika koje je ilegalno, odnosno u sukobu je sa

zakonodavstvom i temelji se na kriminalnim aktivnostima. Konfliktnoj subkulturi svojstveno je da njezini pripadnici svoj društveni status i uvažavanje, odnosno reputaciju stječu verbalnom i fizičkom borbom s drugim društvenim skupinama. Subkultura povlačenja karakteristična je po društvenoj izolaciji njezinih pripadnika, koji su u otporu prema određenim društvenim i pravnim normama te kao način prosvjedovanja izabiru izolaciju i stvaranje jednoga okruženja u kojemu se konzumiraju opojna sredstva i isključuje utjecaj realnosti. (Perasović, 2013)

S obzirom na prethodno navedeno mogli bi smo reći kako je slika o subkulturama uglavnom izražena kroz asocijacije na riječi: droga, nasilje, vandalizam, kultovi i slično. Robert Park (prema: Perasović, 2001.) bilježeći svoja zapažanja o gradu kao mozaiku malih svjetova zapisao je da grad omogućava da u jednoj sredini živi istovremeno nekoliko odvojenih, paralelnih svjetova, „moralnih regija“. Pripadnici Čikaške škole primijetili su da kod takvih „moralnih regija“ i društvenih grupa dolazi do konflikata, no tu nije riječ o socijalnoj dezorganizaciji već o diferencijalnoj asocijaciji. Prema toj teoriji, društvene grupe će ući u normativne konflikte i u procesu učenja moguće je usvojiti i devijantna ponašanja. No, važno je napomenuti da se devijacija, barem u Čikaškoj školi, ne definira individualno i patološki nego se pomiče u sferu socijalnoga. Dakle, pojedinac će, kako bi stekao priznanje, poštovanje, prestiž ili prihvaćanje u skupinu, prilagoditi svoje ponašanje onome grupe i ukoliko pri tome krši norme ili čak zakone. Clifford Shaw (1933., prema: Perasović, 2001.) naglašava kako to nije samo izraz neposluha. Delinkvencija stimulira, ushićuje, zadovoljava, što je pozitivan podražaj na koji pojedinac često odgovori nastavkom takvoga ponašanja, no to nije uvijek slučaj.

Pišući o subkulturama Phil Cohen (prema: Perasović, 2001.) zaključuje da pri samom početku raobljenja riječi subkultura nailazimo na dualizam značenja. Jedno značenje podrazumijeva postojanje društvene grupe (gang) i pri tome subkultura označava kulturu te grupe, dok se s druge strane smatra kako članovi subkulture odrastaju i napuštaju je, no ona opstaje ukoliko može poslužiti interesima ili potrebama sljedećih generacija. Postojanje te dvostrukosti pokazuje nam da subkultura znači sustav vrijednosti (vjerovanja, stilovi života, norme) i nekog konkretnog aktera (grupu) koji će živjeti prema tim vrijednostima. „Rupa“ u subkulturi koja nastane napuštanjem članova ne mora biti nadopunjena odmah, čak niti u sljedećih nekoliko generacija. Naime, s obzirom da su za nastajanje subkultura vrlo važne okolnosti u smislu trenutne društveno političke situacije, određena subkultura može se ponovno aktivirati ukoliko sustav vrijednosti subkulture i dalje odgovara na potrebe generacije.



### 3. Rave pokret s teorijskog aspekta

U ranijem poglavlju opisan je nastanak istraživanja subkultura i njihova povezanost sa kontrakulturama, a u cilju prepoznavanja okolnosti i čimbenika koji su od utjecaja na njihov razvoj, nužno je sagledati subkulturu s povijesno-teorijskog aspekta. U tom smislu valja istaknuti kako je šezdesetih godina 20. stoljeća veliki dio svijeta bio blokovski podijeljen, u to vrijeme najrazvijenije zemlje bilježe značajan gospodarski i društveni napredak, dio zemalja zahvaćen je ratnim stradanjima uslijed Vijetnamskog rata te dolazi istovremeno i do kolonizacije i do dekolonizacije trećeg svijeta. Dakle, riječ je o razdoblju nakon dvaju velikih svjetskih ratova, koji su za posljedicu ostavili nemir i bojazan od ponovnog ratovanja i utjecaja svjetskih velesila. U takvim okolnostima, pod utjecajem SAD-a i Sovjetskog saveza vršen je pritisak, osobito na zemlje Afrike i Azije od kojih se zahtijevalo da se svrstaju ili na stranu SAD-a ili na stranu Sovjetskog saveza. Međutim, one su odbijale i komunistički i kapitalistički režim, koji im se nametao. Tijekom vremena u svijetlu međunarodnih odnosa zemljama Afrike i Azije pridružuju se i zemlje Europe te Latinske Amerike te se one i institucionalno povezuju stvarajući prepoznatljiv faktor u globalnom pokretu te sa na taj način ustrojava tzv. Pokret nesvrstanosti. (Doddoli, Maradei, 2005.) Riječ je dakle o specifičnoj društvenoj pojavi utemeljenoj na težnji za neutralnošću, što s pravno politološkog aspekta predstavlja važan iskorak razvoju demokracije i slobode na globalnoj razini.

U vrijeme jakog utjecaja SAD-a i Sovjetskog saveza na manje države, društveno nezadovoljstvo na stanja u pojedinim državama manifestiralo se održavanjem studentskih prosvjeda, pokretanjem antiratnih kampanja, demonstracijama i okupacijama sveučilišta, izražavanjem pobuna kroz širenje rock-kulture. Možemo reći da se među općom populacijom razvijala rock-kultura na način da se njihov „mentalni sklop“ mijenjao te sve više dolaze do izražaja nonkonformizam, spontanost, ekspresivizam, bunt, ali i drukčiji, receptivniji pristup konfliktima. Pored navedenoga kod pripadnika tadašnjih društvenih zajednica, rock kultura postaje dominantna, u njoj je stvoren novi, izraženiji senzibiliteti, kao i nove teme, ali i nov pristup ranijim temama. Zbog stalne prijetnje potpunom uništenju, odsutnošću mira, ali i sve većim otuđivanjem ljudi uslijed industrijske revolucije pokreti su uglavnom vođeni za svrhom

borbe protiv rata, zalaganjem za jačanje i priznavanje ljudskih prava i ostvarivanje zajedništva. Značajno je istaknuti da su tadašnje pobune imale i kulturne i političke elemente, odnosno bilo je riječ o pobunama dvostrukog značenja (političko-duhovnog i egzistencijalno-nasilničkog značenja). Pobune je u velikoj mjeri predvodila mladež. Pod njihovim vodstvom okupljao se sve veći broj ljudi koji su na kolektivnoj razini mijenjali ponašanje, odbacivali kapitalizam, materijalizam i dotadašnje nametnute norme ponašanja. Odsutnost navedenih čimbenika zamijenili su novim čimbenicima koji su uvjetovali njihovo ponašanje, naime, u sve većoj mjeri prakticira se i jača seksualna sloboda, štovanje prirode i uživanje psihodeličnih narkotika.

Nadalje, koncem šezdesetih i tijekom sedamdesetih godina prošloga stoljeća u pogledu istraživanja subkultura mladih osobito su se istaknuli pripadnici Birminghamske škole. Značaj djelovanja navedene škole očituje se u pristupu subkulturama iz kojega proizlazi da je subkultura svojevrsna kultura mladih radničke klase, koji se kroz osebujan stil odupiru dominantnoj kulturi. Naime, oni smatraju kako subkulture nastaju kao produkt pokušaja rješavanja proturječja kapitalizma koji je tada već uzeo velikoga maha te snažno utjecao na društvene procese u svijetu. Phil Cohen smatra da je subkultura izraz revolta mladih usred raspadanja tradicionalnih zajednica radničke klase koje se mijenjaju u nuklearne obitelji i pojačavaju generacijske konflikte. (Cohen, 1972. prema: Perasović, 2001.) Prema tome, mogli bi smo reći kako su pripadnici subkulture mladi koji se tijekom procesa socijalizacije odvajaju od roditeljske ili uže kulture, razlikuju se po dobi, spolu, etničkoj, klasnoj ili nekoj drugoj pripadnosti, a razlika među procesima socijalizacije uvjetovana je posredstvom utjecaja slobodnog vremena, tržišta ili potrošnje. Cohen nadalje smatra kako konstitucija subkulture ovisi o četiri elementa: glazbi, stilu odijevanja, slengu i ritualu (ponekad i teritorijalnosti). Na taj način subkultura pruža osjećaj dijeljenja afiniteta prema nekim aspektima životnoga stila, a da pri tome grupna struktura nije jasno određena. Ukoliko u obzir uzmemo da je subkultura moguće ovisna i o elementu teritorijalnosti, tada je primjetno kako mladi postaju „svjesni agenti“ subkulture. (Cohen, 1972: 89, prema: Perasović, 2001.) Odnosno, tada subkultura postaje značajan i utjecajan dio njihove kolektivne stvarnosti. Pri stvaranju subkulture, njezini akteri preuzimaju ili mijenjaju elemente roditeljske ili dominantne kulture.

Dick Hebdige je istaknuo važnu ulogu medija u razvoju subkultura čiji je snažni utjecaj i danas jasno uočljiv. Naime, prema nekim provedenim istraživanjima utvrđeno je da mediji

utječu na preveliku komercijalizaciju subkulture što dovodi do gubitka njezine subverzivnosti ili pak može dovesti do naglašavanja devijantnoga dijela subkulture, a navedeno i danas rezultira moralnom panikom<sup>1</sup>, koja je bila prisutna i na počecima rave pokreta. (Hebdige prema: Perasović, 2001.)

U pogledu rave pokreta valja istaknuti kako rave kultura nosi neka obilježja i subkulture i kontrakulture, no ne pripada niti jednome od tih koncepata u potpunosti, nego, je okarakterizirana mješovitošću subkulture i kontrakulture. Shodno tome, neki autori iznose negativne kritike prema teoriji subkulture, a te kritike potkrepljuju konceptom bricolage.<sup>2</sup> S tim u svezi s povijesnog aspekta valja istaknuti kako se u razdoblju postmoderne javlja sve veća individualizacija, stvaraju se fluidni identiteti uslijed mnoštva novih informacija i mogućnosti da se na dnevnoj razini sluša, pleše i živi rockabilly, heavy-metal, a noću techno ili house, a da pri tome pojedinci u potpunosti ne pripadaju u niti jednom od životnih stilova koji nastaju na osnovi navedenih zajedničkih navika. (Perasović, 2001: 36.). Također, valja istaknuti kako rave nema sve elemente subkulture, poput posebnog stila odijevanja. Slijedom toga možemo reći kako teorija o klasnom, dobnom ili nekom drugom determinizmu koji određuje pripadnost subkulturi nije održiva jer je rave, kao i neke druge subkulture, multigeneracijski fenomen. Navedeno se osobito manifestira kroz činjenicu da rave otklanja klasnu, spolnu ili rasnu razlikovnost prvenstveno zbog stava o jedinstvu, jednakosti i ljubavi svih prema svima o čemu će više biti riječi dalje u tekstu.

---

<sup>1</sup> Moralna panika je pretjerana reakcija medija, policije i javnosti na ponašanje određenih društvenih grupa, najčešće mladih. Ona je jedan od ključnih socioloških pojmova koji se prvenstveno veže uz sociologiju kolektivnog ponašanja i društvene devijantnosti, a ujedno je i pojam koji se izučava u okvirima sociologije medija. (Thompson, 2003)

<sup>2</sup> Pojam "bricolage" upućuje na „aktivni pristup predmetima i drugim elementima kulture, jer se specifičnim supkulturnim prisvajanjem određene marama, jakne, zvuka, motocikla, droge, čizme, ziherice ili bilo čega drugoga događa (re)kontekstualizacija navedenih predmeta, pa skuter nije isti prije upotrebe u mod supkulturi i nakon nje, ziherica nije ista u krojačkoj radionici ili na jakni (licu), avijatičarska jakna nije ista na pilotu ili na utakmici, crvena marama nije ista na primanju u pionire ili uz kožnatu jaknu na motoru, kažiprst i srednji prst koji tvore slovo V nisu isti u vojničkoj ili hipijevskoj upotrebi, kada ne označavaju pobjedu nego mir, signalna baklja nije ista na brodu ili na stadionu, radnička cipela s metalnim vrhom nije ista u skladištu kao ona čiji nositelj cipelari nekoga na podu, biblija nije ista u ruci robovlasnika i roba koji shvaća da je Isus bio tamne puti, kukasti križ nije isti na Hitleru kao onaj na Sidu Viciousu, iako, naravno, u svim ovim slučajevima govorimo o fizički istim predmetima ili gestama. Osim ovakvih, vidljivih primjera, riječ je i o preradbi 501 zvukova i informacija, o prisvajanju i stvaranju značenja, o (sup)kulturnim praksama i ritualima koji se odvijaju u nekom konkretnom socijalnom kontekstu.“ (Perasović, 2013.:501-502)

#### 4. Razvoj elektronske glazbe u svijetu

Kako bi se tematika ovoga rada, osobito nastanak supkultura povezao s primjenom narkotika, koji su prema teorijskim i znanstvenim istraživanjima nerijetko povezani s percepcijom elektronske glazbe, ovo poglavlje bavi se razvojem elektronske glazbe i njezinim utjecajem na pojedinca i kolektiv. U pogledu elektronske glazbe nužno je istaknuti da je značaj pojave elektronske glazbe zapravo pojava jednog osebujnog stila koji nastaje u specifičnom kulturnom miljeu rasističke i homofobne Amerike, kao izraz prevladavanja dvostruke isključenosti crnaca i homoseksualaca.“ (Perasović, Krnić, 2013: 179)

Dakle, prema navedenome elektronska glazba nastala je u SAD-u, međutim, dok Perasović i Krnić navode da je elektronska glazba nastala u Americi, neki drugi autori poput Reynoldsa navode kako je kolijevka elektronske glazbe Velika Britanija.

S tim u svezi valja istaknuti kako je nejasno i nije moguće sa sigurnošću utvrditi teritorijalni nastanak elektronske glazbe. Naime, tekstovi brojnih autora ukazuju na činjenicu da elektronska glazba istovremeno nastaje i razvija se na europskom kontinentu, prije svega u Engleskoj, Njemačkoj i Belgiji, a također i u SAD-u, i to u Chicagu i Detroitu. Također, valja istaknuti kako neki autori navode da je razvoj elektronske glazbe usko vezan za početke acid-housa, međutim, navedeno opovrgavamo. Naime, shodno potonje navedenom ističemo kako su za razvoj elektronske glazbe od ključne važnosti bili neki instrumenti koji su se koristili i u rocku. S tim u svezi valja istaknuti kako je, primjerice Roland TB-303 bas klavijatura koja pomaže modulariti zvuk, prvotno zamišljena kao instrument koji bi pomogao gitaristima kada vježbaju solo izvedbu. Primjena Roland TB-303 bas klavijature uz pojavu samplera i sekvencera omogućila je stvaranje prvih snimki elektronske glazbe na svijetu. Jednako tako, disco glazba 80-ih uvelike je utjecala na povećano korištenje sintisajzera i novih „uređaja“ što je jasno sluhom prepoznatljivo već u prvom valu nastanka elektronske glazbe (Perasović, prema: Kapetanović, 2014). Sve prethodno navedeno govori u prilog tvrdnji da elektronska glazba nastaje ranije od pojave acid-housa.

Nadalje, valja istaknuti kako se elektronska glazba u vrlo kratkom vremenu probija na

društvenu scenu i pridobiva brojnu publiku. Prva publika na elektronskim party-ima, odnosno događajima na kojima se izvodila i reproducirala elektronska glazba bili su afroamerikanci, uglavnom zbog r'n'b i disco elemenata na koje su više, češće i slobodnije plesali od osoba bijele rase. Smatra se da je navedena činjenica uživanja elektronske glazbe među crnom i bijelom rasom bila kulturno, odgojno i klasno uvjetovana. Jednako tako valja istaknuti kako neki autori navode da je rock glazba razvojem i popularizacijom house glazbe dobila do tada nezapaženu konkurenciju u povijesti glazbe. Shodno tome, potrebno je spomenuti kako glazbeni kritičar Simon Reynolds smatra kako se zbio velik i značajan preokret razvojem house glazbe, koja pojedincima daje mogućnost promišljanja i uživanja u glazbi koja nema stihove. (Reynolds, 2009.) Navedeno za posljedicu ima da takva glazba ima utjecaj na djelovanje pojedinca, za razliku od rocka kod kojega je u fokusu značenje riječi ili je pak u pitanju utjecaj naboja ritma ili basa. Upravo iz tog razloga, razvoj rave pokreta podrazumijeva specifičnu reformu u svijetu glazbe. S tim u svezi Reynolds navodi kako rock glazba govori o određenom iskustvu, dok ga rave stvara; slušatelj ulazi u „vrtlog povišenih senzacija, apstraktnih emocija i umjetne energije“. (Reynolds, 2009: 25). Značaj i razvoj elektronske glazbe, a uzročno i rave pokreta s vremenom su rasli u svojoj popularnosti, razvitak elektronske glazbe pratio je razvoj telefona, magnetofona, zvučnika, filmskih vrpce i drugih uređaja koji su nastajali u 70-im godinama prošloga stoljeća. Također, s vremenom se počinje popularizirati i ecstasy (Garnier, 2005.) Konzumacijom ecstasy-a u sve većoj mjeri popularizira se i konzumacija drugih opijata, osobito droge, koju mladi u velikoj mjeri konzumiraju od samih početaka razvoja elektronske glazbe.

#### **4.1. Elektro scena u Velikoj Britaniji**

Kako je ranije, u prethodnom poglavlju istaknuto, ne može se sa sigurnošću reći gdje najprije, teritorijalno gledano dolazi do pojave elektronske glazbe. Međutim, neki autori navode kako se elektronska glazba te elektronska scena velikim intenzitetom razvija na području Europe, konkretno u Velikoj Britaniji, u gradu Manchesteru. Razlog navedenome jest u činjenici da tijekom 19. stoljeća, u doba industrijske revolucije, odnosno početka ekonomskog i tehnološkog razvoja, Veliku Britaniju velikim djelom naseljava radna snaga iz Irske, koja se na teritorijalnom područje Manchestera upošljavala. S obzirom na činjenicu da je spomenuta radna snaga tijekom tjedna obavljala poslove, tjedni odmor radnici su koristili vikendom kada su za okrepu slušali glazbu u cilju odmora i opuštanja. Neki autori navode kako su irski

radnici u Manchesteru isprva odmor pronalazili u „groznici northern soula“ (Garnier, 2005: 63), a zatim, vrlo brzo su postali utjecajna publika house glazbe. Slijedom toga, razvoj elektro scene u Velikoj Britaniji neki autore dijele na dva perioda, od kojih je prvi period obilježen northern soul-om, dok je drugi period obilježen house glazbom. Unatoč spomenutoj periodičnoj podjeli za oba navedena perioda značajan je interes i angažman općeg djela populacije da svoje slobodno vrijeme provedu u zabavi, na party-ima na kojima se u sve većoj mjeri konzumiraju raznovrsni stimulansi, značajne količine alkoholnih napitaka, a s vremenom i amfetamina.

U pogledu razvoja elektro scene na britanskom tlu važno je sagledati i društvene, gospodarske i političke čimbenike toga vremena koji su imali utjecaj na razvoj elektronske glazbe te na ponašanja i stavove mlađeg djela populacije. Naime, vrijeme razvoja elektronske scene u Velikoj Britaniji predstavlja vrijeme neoliberalizma<sup>3</sup>, koje je okarakterizirano deregulacijom, privatizacijom, fleksibilizacijom rada i prekarizacijom. U takvom okruženju smatrano je da se dobrobit svakog čovjeka ostvaruje kroz individualne poduzetničke slobode i sposobnosti čije ostvarenje se razvija u institucionalnim okvirima slobodnog tržišta i slobodne trgovine te imovinskih prava. (Harvey, 2014. ) Pod utjecajem razvoja tržišta i smanjenja utjecaja države na gospodarstvo, prividno se osnažuje sloboda i demokratičnost. Naime, iako je smanjenjem državnog utjecaja, a prividnim povećanjem tržišne slobode namjeravano osigurati povećanje dostupnog kapitala te povećati ekonomski rast, krajem 60-ih godina prošlog stoljeća dolazi do smanjenja dostupnog kapitala, a samim time i do negativnih posljedica na radničku klasu, na način da se povećava stopa nezaposlenosti. (Mirkowski, 2013.) Navedeno je negativno utjecalo na psiho-emotivna stanja mlađeg djela populacije kod kojih postaje izraženo nezadovoljstvo, inertnost i tuga izazvani nemogućnošću zadovoljenja vlastite egzistencije. Uzimajući u obzir navedeno, a osobito imajući u vidu da prosvjedi nisu imali nikakvoga utjecaja na državu čije se ovlasti u neoliberalizmu prividno smanjuju i ograničavaju mladi su svoje nezadovoljstvo „liječili“ party-ima. Naime, u okolini Manchestera, na kupalištu poznatom pod nazivom Blackpool mlađi dio populacije gotovo se svakodnevno neumorno zabavljao plešući te odajući se konzumaciji droga.

Razvoju elektronske glazbe i elektro scene u Manchesteru znatno je doprinio i Tony Wilson,

---

<sup>3</sup> „Neoliberalizam se možda najupečatljivije prikazuje kao karikatura liberalizma, gdje su liberalne brige oko individualne slobode, političke jednakosti i ljudskih prava izopačene i pretvorene u jednu čistu ekonomsku ideologiju čiji je glavni interes uspostava slobodnih tržišta i njihovo očuvanje od državne intervencije. Tako shvaćeni neoliberalizam prvenstveno je teorija o tome kako gospodarstvo treba biti organizirano, a ne politička ideologija u istom smislu kao što je to politički liberalizam“ (Mirkowski, 2013. prema Thorsen; Lie 2006:15).

koji je otvorio disco klub poznat pod nazivom „Hacienda“, a u kojem su mladi iz Manchestera i okolnih mjesta imali priliku party-jati do dugo u noć. Doprinos Tonya Wilsona razvoju elektronske scene ogledala se i u činjenici da je on bio vlasnik diskografske kuće „Factory“ koja je izdavala albume glazbenicima kao što su Joy Division te New Order. Navedena diskografska kuća djelovala je po uzoru na njujorški Sound Factory, a sam Tony Wilson imao je ideju i pokazivao težnju za spajanjem gigantizma s plesnom kulturom (Garnier, 2005.) Od davne 1982. godine kada je otvoren mančesterski klub „Hacienda“ do danas taj klub je ostao značajan za glazbenu scenu. Naime, „Hacienda“ danas uživa specifičan kulturni status jer predstavlja jedno od prvih mjesta u Europi koje je bilo otvoreno prema novoj glazbi i načinu zabavljanja. (Garnier, 2005.)

Intenzitet zabavljanja i želja za party-ima mlađeg djela populacije u Manchesteru očitovalo se u neumornom plesu na neprekinutim party-ima dugo u noć. Navedeno brojni autori opisuju kroz tzv. warehouse party-e, koji predstavljaju improvizirane nastavke party-a u stanovima ili skladištima u predgrađu. Na takvim improviziranim party-ima izvođeni su svi glazbeni stilovi, publika je bila iznimno heterogena, ujedinjena u istoj želji i energiji za zabavom. Warehouse party karakterizira okupiranje jednog mjesta i preuzimanje kontrole nad njim te desetak sati partijanja što će, mjesecima poslije, biti temelj rave party-a. Naime, potonje spomenuta želja za neprekinutim party-ima, energija te popularizacija house glazbe i konzumacije ecstasy-a uvjetovali su nastanak jednog novoga, ilegalnoga tipa party-a, poznatog kao rave party. Iako su rave party-i bili ilegalni, oni su isprva nailazili na veliki otpor policije i medija. Kao jedan od najznačajnijih organizatora rave partya istakao se Tony Colston Hayter, koji slovi kao jedan od prvih i najvećih promotora acid-house glazbe. Isprva je rave party društveno shvaćen kao način remećenja javnog reda i mira, iz kojeg razloga su prvi organizirani rave party-i bili obilježeni policijskim intervencijama, naime, rave party bili su obilježeni delikventnim ponašanjem velikog broja bandi koji su izazivali nered na ulicama, ali i u klubovima. Kako bi se takove komplikacije izbjegle, odnosno kako bi se rave party-i proveli bez policijskih intervencija, oni su isprva organizirani kao svojevrsne igre te se mjesto održavanja rave party-a držalo u tajnosti sve do samog početka održavanja party-a. Pristaše rave party-a informacije o točnoj lokaciji partya zaprimali su posredstvom info-linija kojima su pristup imali samo raveri. Prema dostupnim podacima, u literaturi se navodi kako su se 89-ih godina prošlog stoljeća pristaše rave party-a okupljali uz autocestu odakle su automobilima formirali kolone i kretali se do prostora okruženog dolinom i poljima gdje se, u tako socijalno izoliranom okruženju, održavao veliki rave party. Na takvim party-ima svirao se acid house, techno, pop i

hip-house.

U prilog nezadovoljstvu javnosti na ponašanja ravera i na održavanje rave party-a, govori činjenica da je javnost imala značajan otpor i negativan stav prema pristašama ravea, a osobito prema acid houseu, uslijed čega je 1989. godine formirana i specijalna policijska jedinica poznata pod nazivom Pay Party Unit, čiji je zadatak bio suzbijanje acid house partyja na nacionalnoj razini. (Perasović, Krnić, 2013.)

#### **4.2. Utjecaj vlasti na rave pokret**

U ranijem poglavlju bila je riječ o tome kako su rave party-i iziskivali intervencije policije. Dakle, u samim počecima rave pokreta koji je najistaknutiji bio u Velikoj Bristaniji, državna vlast preko svojih organa utjecala je na rave pokret. Shodno tome valja istaknuti i utjecaj zakonodavne vlasti u okviru koje je Velika Britanija donijela zakon pod nazivom „Acid House Bill“, odnosno formalnim nazivom „Entertainment Act“, donesen 1990. godine. Značaj navedenog zakonodavnog akta očitovale se u njegovim odredbama kojima su predviđene sankcije u vidu novčanih kazni za organizatore nedopuštenih techno party-a. Osim navedenog propisa donesen je čitav niz drugih propisa, među kojima valja istaknuti „Powers in relation to rave“, propis kojim se izrijekom zabranjuje širenje alternativne kulture u britaniji. Valja istaknuti kako su navedeni zakonodavni propisi izrijekom propisivali zabrane za „okupljanje 100 ili više osoba na otvorenom, na kojem se pušta glasna glazba tokom noći, gdje okupljanje traje nekoliko dana i glazbu potpuno ili pretežno karakterizira ispuštanje niz repetitivnih zvukova“ (Rietveld, 1998.: 246) Upravo navedeni citat Krnić i Perasović koriste kao definiciju rave party-a. (Perasović, Krnić, 2013.)

S obzirom da su vlast imala utjecaja i na određene politike, odnosno da su akteri u formiranju politika državna vlast i narod valja sagledati rave pokret i sa politološkog aspekta. Naime, Perasović i Krnić navode kako u određenoj subkulturi, tako i u rave pokretu postoji prepoznatljiv politički potencijal, ali nejasan politički cilj. Navedeno se očituje u osebujnom ponašanju pripadnika rave pokreta u kojemu nije jasno uočljiva politička poruka, no, vidljiv je otpor prema svakodnevnici. Autori Krnić i Perasović navode kako postoje podijeljena mišljenja



oko političkih ciljeva rave pokreta. S tim u svezi navodi se kako pojedini politolozi sa stajališta struke opisuju rave pokret kao apolitičan pokret okarakteriziran eskapizmom i hedonizmom. Navedeno osobito dolazi do izražaja uslijed činjenice da je rave pokret osebujna subkultura obilježena odsutnošću konkretne ideologije. (Perasović, Krnić, 2013) S tim u svezi navodi se kako je konzumacija droge i opojnih sredstava među pripadnicima rave pokreta upravo povezana s nemogućnošću postizanja moći u društvu, a ujedno povezana s težnjom za promjenom. (Perasović, Krnić, 2013)

U pogledu utjecaja vlasti na rave pokret, kao što je i prethodno spominjano, rave pokret je u svojim počecima nastanka i razvoja izazvao negativan stav i energičnu reakciju vladajućih usmjerenu na suzbijanje rave pokreta. Takve reakcije izazivale su među pripadnicima rave pokreta veću želju za party-ima, dakle, mogli bi smo reći da su intervencije vlasti, naročito policijske intervencije pobuđivale inat među pripadnicima rave pokreta, iz kojega razloga su sve češće organizirali party-e, a koji su u usporedbi s prethodno organiziranim svaki puta bili sve masovniji. U svome ubrzanom razvoju i stjecanju sve veće popularnosti među pripadnicima rave pokreta razvio se specifičan i osebujan stav prema rave pokretu, onima koji štiju rave i njihovom načinu života. U tom smislu valja istaknuti kako svoj način življenja, svoje ideale uzdižu na razinu duhovnosti te party-e doživljavaju, metaforički rečeno kao svetkovinu, DJ-a kao svećenika, a opojna sredstva kao sakrament. Sve navedeno sa stajališta teologa promatrano je s aspekta sekte. Međutim, rave pokret potrebno je sagledati puno šire kako bi se uvidjela povezanost određene politike s raveom, a osobito kako bi se opovrgnula teza da rave pokret nema svoju ideologiju. Naime, valja istaknuti kako je rave oko sebe vezao i neka druga, slična, subkulturna udruženja koja se zalažu i promoviraju konkretne ideje i ideologije, kao što su primjerice očuvanje i zaštita okoliša, biljnog i životinjskog svijeta, socijalne pravde te zaštite ljudskih prava. Ukoliko se u obzir uzme da je takvim subkulturalnim udruženjima temelj bio rave pokret onda je nesporno da rave pokret ima svoju ideologiju, koja je istina, specifična i različita od svih ranije prepoznatih subkultura. Kao primjer subkulturalnih udruženja koja su nastala iz rave pokreta možemo spomenuti DIY. kolektive<sup>4</sup>, Akcije Reclaim the Street<sup>5</sup> te pokret Exodus.<sup>6</sup> (Perasović, Krnić, 2013.)

---

<sup>4</sup> DIY kolektivi dio su tzv. DIY kulture koja se najprije javlja među ženskim djelom populacije, odnosno u svojim počecima predstavlja zajednice žena koje se bave pokretima uradi sam, eng. "do-it-yourself" s namjerom da pruže otpor društvenim normama i neravnopravnosti spolova. Jedan od specifičnih DIY kolektiva bio je pokret Roller Derby u koji u fokusu ima sport, odnosno predstavlja težnju žena u sportu da odbace i ignoriraju kapitalističku kontrolu nad sportom. Također, kao dio DIY kulture javlja se i pokret tzv. "craftivizam". čiji pripadnici se zalažu za obnovu gospodarstva i razvoj svijesti o političkim pitanjima. primjer, craftivisti koriste "prebiranje bombi" ne samo za obnovu obrtništva, već i na stvaranje svijesti o političkim

## 5. Pozadina glazbe i party-a i njihov utjecaj na kognitivni stil pojedinca

Uzimajući u obzir prethodno iznesene teze i analizu povijesnog stanja nedvojbeno je da je rave pokret bio povezan s glazbom. S obzirom na navedeno, a kako bi se dobila potpuna sociološka analiza nužno je utvrditi kakav utjecaj glazba ima na pojedinca i njegov kognitivni razvoj.

U tom smislu valja istaknuti da se istraživanje utjecaja glazbe na čovjeka može pogledati s dva aspekta, i to s aspekta slušanja glazbe i aspekta glazbene obuke. Oba navedena aspekta imaju utjecaj na čovjeka, a međusobno su potpuno različita. Naime, utjecaj slušanja glazbe na čovjeka podrazumijeva pasivno slušanje glazbe dok utjecaj glazbene obuke podrazumijeva aktivno i analitičko slušanje glazbe koje iziskuje određeno glazbeno znanje. (Nikolić, 2018.) Međutim, uzimajući u obzir da pripadnici rave pokreta u većinskom djelu nisu imali izobrazbu u području glazbe nego su njome vođeni kao pasivni slušači glazbe u ovome poglavlju biti će riječ o utjecaju koji glazba općenito ima na kognitivni, motorički, socijalni, emocionalni i osobni potencijal čovjeka. Promatrajući utjecaj glazbe na čovjeka kao individualno biće primjetno je kako glazba uzrokuje reakcije čovječjeg tijela i uma. Naime, glazba u čovjeku izaziva fizičke reakcije koje se manifestiraju kroz pokrete te psihološke reakcije koje se manifestiraju kroz promjene raspoloženja, ali također uzrokuje i emocionalne,

---

pitanjima. DIY kultura započela je na punk sceni kada je Riott Grrrl istupio kao predvodnik feminističkog pokreta (Beaver 1991.) DIY kolektivi kasnije su zasnovani na izradi rukotvorina čijom prodajom se ostvaruju prihodi za promociju alternativnih načina života. (Perasović, Krnić, 2013)

<sup>5</sup> Reclaim the Streets isprva je bio naziv za aktivističku skupinu koja se formirala u Londonu početkom devedesetih godina prošlog stoljeća. Pripadnici navedene skupine ulice Londona doživljavali su ulice Londona kao urbana središta koja bi trebala biti dostupna svima, iz tog razloga uklanjali su i uništavali automobile na ulicama te pustošili trgovačke centre kako bi ih pretvorili u javna mjesta dostupna na uživanje svima. Pripadnici Reclaim the Streets skupine učestalo su organizirali ulične party-e, kojima su na specifičan način protestirali protiv automobila na ulicama te protiv sputavanja javnih interesa i ekologije pod utjecajem kapitala i gospodarstva. S vremenom se navedena skupina povezala s politikom te proširila diljem svijeta. Spajanjem direktne akcije britanskog protustrukturnog pokreta i karnevalske prirode protukulturne rave scene, Reclaim the Streets je postao katalizator globalnih anti-kapitalističkih pokreta kasnih devedesetih.

<sup>6</sup> Pristaše Exodus pokreta obilježeni su težnjom za osporavanjem socijalne ekskluzije, bili su vođeni anarhističkim principima te su se zalagali za pružanje socijalne pomoći marginaliziranim društvenim skupinama kroz obnovu stambenih prostora, pomoći siromašnima i organizaciju rave party-a na kojima su prikupljali sredstva za svoje akcije. (Perasović, Krnić, 2013.)

kognitivne i biheviorističke reakcije. (Kovačić, 2012.) Međutim, nužno je istaknuti da glazba ima individualan učinak na svakoga pojedinca, ljudi su međusobno različiti pa samim time je i utjecaj glazbe na svakog čovjeka različit, a također su i moguće reakcije na glazbu različite te se manifestiraju na različite načine. Prema rezultatima brojnih istraživanja dokazano je kako glazba ima terapeutsko djelovanje, ona je komponentna opuštanja čovjekova tijela i uma te sredstvo za smanjenje tjeskobe, boli i stresa. Shodno tome mogli bi smo reći da je glazba učinkovito sredstvo za poboljšanje životne kvalitete čovjeka. Takve teze prisutne su još iz starije povijesti ljudskoga čovječanstva kada je glazba bila sredstvo ohrabrenja i podrške vojnicima prije ulaska u bitku.

Promatrajući utjecaj glazbe na motoričke reakcije pojedinca te na njegovo sociološko ponašanje, a s aspekta psihologije primjetno je da čovjek može, ali i ne mora biti svjestan utjecaja glazbe na njega. Razlog navedenome manifestira se kroz činjenicu da pod utjecajem glazbe nerijetko dolazi do promijene stanja svijesti čovjeka. Nadalje, motoričke sposobnosti pojedinca pod utjecajem glazbe manifestiraju se kroz stiskanje i opuštanje mišića tijela čime nastaje ritmičnost pokreta. Međutim, uzgredno navedenom glazba ima i neke negativne utjecaje na pojedinca, naime, ona može izazvati iritantnost, osobito ako je nametnuta, u tom slučaju može uzrokovati gubitak samokontrole pojedinca i njegovo delikventno ponašanje, a u konačnici i nasilničko ponašanje. Uopćeno se smatra kako čovjek može doživjeti glazbu na tri razine, i to na tjelesno-strastvenoj razini, intelektualno-estetskoj razini te duhovno-emotivnoj razini. (Kovačić, 2012.) Već je ranije bila riječ kako su članovi rave pokreta uzdizali glazbu i DJ-a na razinu svetosti, na koji način su zapravo glazbu doživljavali na duhovno-emotivnoj razini. Naime, brojni posjetitelji techno party-a svjedoče o spiritualnim doživljajima s takvih party-a, koji su ponekad bili obilježeni konzumacijom droge. (Perasović, Krnić, 2013: 139) Shodno tome, možemo reći kako je glazba na ravere imala duhovno-emotivni učinak, odnosno oni su glazbu doživljavali na duhovno-emotivnoj razini. Ben Malbon opisivao je kako reveri na party-ima proživljavaju tzv. „oceansko iskustvo“, na koji način oni nadilaze sami svoju individualnost u specifičnom transcendentnom kolektivu te ih pri tome prožima euforija, ekstaza i dolaze na jednu uzvišenu razinu duha. Pripadnici rave pokreta, s filozofskog stajališta promatrano, štuju mir, ljubav, jedinstvo i poštovanje te se stoga oni nerijetko opisuju skraćenicom „PLUR“, što dolazi od engleskih riječi Peace, Love, Unity, Respect. (Perasović, Krnić, 2013: 144)

Ukoliko uzmemo u obzir da se ljudsko tijelo, samim time i mozak razvija tijekom čitavog čovječjeg života, a da je čovjekov razvoj moguće promatrati u nekoliko ciklusa, ovisno o životnoj dobi, te da postoje brojni čimbenici koji su od utjecaja na razvoj čovjeka, tada svakako trebamo spomenuti i kognitivni razvoj pojedinca i utjecaj glazbe na kognitivni stil pojedinca. Naime, kognitivni stil pojedinca podrazumijeva način na koji svaki pojedinac pojmovno percipira svoju okolinu. U tom smislu valja istaknuti kako svaki čovjek na drukčiji, njemu svojstven i jedinstven način opaža, doživljava svoju okolinu. Od čovjekove percepcije okoline ovisi i kvaliteta njegova življenja te način ponašanja i odlučivanja. Stoga, kognitivni stil čovjeka nije ništa drugo nego način na koji on opaža, misli, pamti, suočava se s određenim problemima i iznalazi načine njihovom rješavanju. (Stojaković, 2000). Kognitivni stilovi pojedinaca tumače se u okviru socijalno-kognitivne teorije ličnosti, isprva poznate kao socijalna teorija ličnosti, koju su predstavljali i zastupali psiholozi poput Alberta Bandura, ali također i Cantor, Dweck, Higgins i Mischel. Značaj socijalno-kognitivne teorije ličnosti očituje se u činjenici da ona pojašnjava misaone procese na kojima počivaju individualne razlike među ljudima. Sa stajališta struke psihologa ističe se kako između svakog čovjeka i njegove okoline postoji međusobni interaktivni odnos u kojemu pojedinac ima utjecaja na okolinu te okolina ima utjecaja na svakog pojedinca ponaosob. Specifičnost socijalno-kognitivne teorije manifestira se kroz činjenicu da njezini predstavnici u jednom djelu potvrđuju stajališta biheviorističke teorije te ističu da se rasprave o ljudskoj prirodi temelje na opažanju ljudskog ponašanja, dok nasuprot tome oni ističu nužnost opažanja i tumačenja jedinstvenih i osobnih varijabli unutar svakog čovjeka. Pri tome valja istaknuti kako se osobnom varijablom čovjeka kao individue imaju smatrati želje, motivi, potrebe, ciljevi i očekivanja čovjeka, odnosno percepcija samoga sebe i predviđanja svojih reakcija. Važno je istaknuti kako socijalno-kognitivne teorije za osnovni cilj imaju predviđanje ponašanje pojedinca, a to nije moguće samo na osnovi utjecaja okoline jer ponašanje pojedinca u velikoj mjeri ovisi i o njegovim osobnim varijablama, odnosno njegovim očekivanjima i predviđenim reakcijama. (Rathus, 2000.)

Ukoliko s prethodno navedenim dovedemo u svezu ponašanja pripadnike rave pokreta tada uočavamo da generalno promatrajući njihove osobne varijable počivaju na jednakim ili sličnim stavovima i ciljevima, povezani su zajedničkim stilom življenja, komunikacije i izražavanja te vanjskim obilježjima i interesima. Naime, navedena obilježja koje raveri međusobno dijele i koji ih povezuju čine ih subkulturom. Možemo reći kako je raverima zajednički „ritual plesa u kojemu tijela u pokretu, utopljena u zvuk i svjetla/mrak

transformiranog okoliša, istovremeno konzumiraju i proizvode atmosferu *partya*“ (Matković, 2000:51 prema Richard -Kruger, 1998:163). Pripadnicima rave pokreta također je svojevrsan specifičan stil odijevanja koje Matković označava pridjevom „hiperseksi“ te navodi da je za rave kulturu specifično izbjegavanje seksualnog što je u Velikoj Britaniji okarakterizirano kao povlačenje u predpubertet pod utjecajem straha na mogući AIDS<sup>7</sup>. Raveri svoj stil odijevanja nadopunjuju specifičnim detaljima poput balona, igraćaka, plišanih torbica, dječjih duda i slično. (Matković, 2000.). Međutim, kognitivni stil ravera s jedne strane okarakteriziran je energičnošću i neprestanim plesom, što je utjecaj glazbe, no, mogli bi smo reći da je utjecaj glazbe kontroliran, odnosno njihova energičnost vrlo rijetko prelazi u agresivnost te je razina nasilja i stvarnog i simboličnog među raverima na party-ima na vrlo niskoj razini u usporedbi s drugim sličnim događajima. U prilog takvoj tezi ističe se kako je mirnoća i kontrola energičnosti među raverima rezultat konzumacije narkotika, u prvom redu ecstasya. (Matković, 2000.) „Prakse i tehnike koje konstituiraju specifičan oblik socijalizacije u klubu prenose se i na druge aspekte svakodnevnoga života mladih jer svojim efektima participiraju u procesu konstrukcije identiteta i utječu na doživljaj i definiciju zajedništva i pripadnosti i izvan trenutačnoga ekstatičnoga stanja tijekom rave-partyja.“ (Krnić, 2013.:105)

S obzirom na navedeno, kognitivni stil pripadnika rave pokreta ovisan je u prvom redu od stanja u koje dolaze pod utjecajem narkotika što uvelike utječe na njihove osobne varijable, budući da narkotici pobuđuju specifična stanja svijesti što je uzročno-posljedično od utjecaja na ponašanje pojedinca.

## 6. Narkotici i elektronska glazba

---

<sup>7</sup> „Sindrom stečenog nedostatka imuniteta uzrokovan humanim imunodeficijntnim virusom (HIV). Naziv dolazi iz engleskoga jezika (engl. Acquired Immunodeficiency Syndrome) dok je francuski naziv (koji se također često koristi) SIDA (franc. Syndrome d’Immuno Déficience Acquise). Najčešći načini prijenosa su nezaštićeni spolni kontakt sa zaraženom osobom te upotreba nesteriliziranih igala i šprica pri uzimanju droga pa je ova bolest razmjerno česta u ovisničkoj populaciji.“ (Brlas, 2011:14)

Prema definiciji narkotici jesu tvari „različitog kemijskog sastava koje svojim djelovanjem na središnji živčani sustav izazivaju stanje slično snu i uklanjaju osjet boli. Pojam se u farmakologiji uglavnom odnosi na sredstva na bazi opijuma (opijate) čija redovita upotreba može dovesti do ovisnosti. Mogu se tako razlikovati: prirodni narkotici (kao opijum), polusintetski narkotici (kao heroin) i sintetski narkotici (kao metadon). U pravnom smislu, narkotik je bilo koja droga velikog potencijala zloupotrebe koja može dovesti do ovisnosti.“ (Brlas, 2011:75) Povijesno gledano konzumacija droge prisutna je u subkulturama od samih početaka nastanka različitih subkultura , pri tome je važan odabir droge i njezino korištenje zbog definiranja pojedine subkulturalne grupe. Dakle, vrsta droge koju pripadnici određene subkulture konzumiraju jedan je od elemenata njihova identiteta. Krnić (2013.) navodi kako određena droga unutar subkulture može imati dvije uloge; funkcionalnu, koja znači dodatnu energiju za rad, ples ili jednostavno inspiraciju za kreativno izražavanje, te simboličku što znači da odabir droge i način konzumacije upućuju na karakterističan pogled na svijet i time, u jednoj mjeri, uvjetovanje životnoga stila. Primjera je mnogo; u 40-ima su jazz glazbenici bili poznati konzumenti marihuane, kokaina i heroína, 60-e su obilježene hipi pokretom i konzumacijom psihoaktivnih droga poput LSD-ja. Konzumacija droga unutar subkultura uglavnom predstavlja odbacivanje i prijezir prema dominantnim vrijednostima i trenutnoj situaciji na društvenoj ili političkoj sceni. (Krnić, 2013.)

## **6.1 Klasifikacija narkotika**

Narkotike, odnosno droge možemo podijeliti u nekoliko različitih skupina s obzirom na njihova farmakološka svojstva. Prema tome razlikuju se : 1. halucinogeni u koje spadaju marihuana, LSD, psilocibini; 2. opijati u koje spadaju heroin i morfij; 3. solventi u kojem ubrajamo ljepilo i aceton; 4. barbiturati; 5. amfetaminske droge; 6. kokainske droge i slično. Također, droge može klasificirati s obzirom na njihovu legalnost, odnosno ilegalnost nabave pri čemu razlikujemo legalne, dakle pravno dopuštene droge u tržišnom prometu, a one se obično nazivaju lakim drogama, s druge strane razlikujemo ilegalne, odnosno pravno ne dopuštene droge na tržištu koje su poznate pod nazivom „teške droge“. (Perasović, 2001). Ukoliko uzmemo u obzir konzumaciju droge, odnosno narkotika među mlađim djelom populacije tada valja istaknuti kako mladi odabiru drogu prema vrsti ovisno o kulturi u kojoj odrastaju, tj. prema „roditeljskoj“ kulturi, no ona uglavnom odobrava legalne droge, poput

alkohola, neovisno o mogućim posljedicama konzumacije (Krnić, 2013). U sferi javnoga života uglavnom su prisutna negativna mišljenja o drogama jer se povezuju s ilegalnim i fatalnim načinima nabave i konzumacije, a pri tome se konzumenti droga, najčešće heroína izjednačavaju s konzumentima koji povremeno uzimaju neke druge, obično lakše droge koje neće nužno voditi u tešku ovisnost. Na taj način društveno je uvriježeno mišljenje kako su konzumenti droga, bilo da se radi o kontinuiranoj konzumaciji bilo da se radi o povremenoj konzumaciji, ovisnici o drogama. Mlađi dio populacije koji pripada određenoj subkulturi obično ne odabire pojedinu vrstu droge s obzirom na njezina farmakološka svojstva nego prema stavu prisutnom u određenoj subkulturi. Naime, već je ranije istaknuto kako je za pojedine subkulture karakteristična pojedina vrsta narkotika. Dakle, ovisno o tome kako većinski dio pripadnika subkulture razvije stav o određenoj vrsti droge i njezinom značaju te njezinom doprinosu načinu življenja i formiranja određenog životnog stila, i drugi pripadnici te subkulture poštuju stav većine te se slijede vrijednosti prihvaćene u subkulturi čiji su pripadnici. (Krnić, 2013.)

## **6.2. MDMA (Ecstasy) kao simbol rave kulture**

Kada je riječ o konzumaciji narkotika među pripadnicima rave kulture, tada je nužno spomenuti drogu poznatu pod nazivom MDMA<sup>8</sup>. Naime, MDMA droga popularno je nazvana ecstasy, i ona je postala sinonim i zaštitni znak rave-kulture. (Krnić, 2013) Valja istaknuti kako ecstasy u svome izvornom obliku poznat kao MDMA te je primarno proizveden kao lijek namijenjen smanjenju apetita i liječenju pretilosti, međutim, u samom početku uočeni su negativni učinci koje MDMA ima, iz kojega razloga nikada nije bio u prodaji. MDMA je ipak korišten u medicini, isprva je korišten u psihijatrijskom liječenju američkih vojnika kao lijek kojim se prevenira i liječi strah i tjeskoba, naime, Američki su vojni istraživači smatrali

---

<sup>8</sup> „MDMA (engl. methylenedioxymethamphetamine) Sintetska, psihoaktivna droga koja je kemijski slična metamfetaminima i halucinogenu meskalinu. MDMA stvara osjećaj povećane energije, euforije, emocionalne topline i deformacije u vremenu i percepciji. Uzima se oralno, obično kao kapsula ili tableta. Djeluje na neurone koji koriste neurotransmiter serotonin koji igra važnu ulogu u regulaciji raspoloženja, agresivnosti, seksualne aktivnosti, spavanja i osjetljivosti na bol. Može izazvati zbunjenost, depresiju, probleme sa spavanjem, apstinencijske simptome i tešku anksioznost. Ovi se problemi mogu pojaviti ubrzo nakon uzimanja droge, ali čak i nekoliko dana ili tjedana nakon uzimanja. U visokim dozama MDMA može utjecati na sposobnost tijela na reguliranje temperature. U rijetkim slučajevima, ali nepredvidivo, to može dovesti do naglog povišenja tjelesne temperature (hipertermije), što može dovesti do oštećenja jetre, bubrega, kardiovaskularnog sustava pa čak i do smrti.“ (Brlas, 2011:66)

MDMA dobrim psihološkim oružjem jer može izazvati gubitak orijentacije. Kasnije se MDMA kao lijek koristio u psihoterapijskim postupcima, najčešće u bračnoj terapiji, a od 70-ih godina prošloga stoljeća počeo se koristiti kao tzv. „party droga“, te je kroz jedno desetljeće MDMA lijek postao poznat kao ecstasy droga. Međutim, ecstasy droga ima malu ili uopće nema zastupljenost MDMA u svojem sastavu, nego predstavlja mješavinu sredstava poput LSD-a, heroina, kokaina, amfetamina i metamfetamina. (Brlas, 2011:35)

Naime, zbog svojega sastava ecstasy djeluje na brojne funkcije ljudskoga tijela. Valja istaknuti kako pojedine ecstasy droge u svojem sastavu imaju i marihuanu pa kod čovjeka pojačavaju slušne dojmove i osjet. Svojstva LSD-a u ecstasy utječe na nestanak umora i stvaranje nove energije, učinak alkohola u ecstasy pojačava želju za druženjem, a može uzrokovati i osjećaje empatije. Reynolds piše o fazama djelovanja ecstasy, te navodi kako on potiče osjećaj srdačnosti, doprinosi razvoju kolektivne euforije i mističnog uznesenja. Naime, Reynolds ističe kako konzumacija ecstasy može potaknuti duboka iskustva samospoznaje i komunikacije s drugim ljudima. Navedeno je vidljivo i iz samog etimološkog porijekla riječi *ecstasy* koja potječe od grčke riječi *ekstasis*, a u prijevodu znači biti izvan sebe. (Reynolds, 2009). „Kad veći broj ljudi zajedno uzme ekstazi, narkotik katalizira čudnovatu i čarobnu atmosferu *kolektivne intimnosti*, eletkrizirani osjećaj povezanosti među potpunim strancima. Još je najznačajnije što MDMA ima jedinstvenu sinergijsko-sinestezijsku interakciju s glazbom, napose bržeg tempa, repetitivnom, elektronskom glazbom.“ (Reynolds, 2009:39).

Ecstasy se u velikoj mjeri konzumira na rave partyima iz kojeg razloga ga Krnić naziva sredstvom normalizacije droge među raverima. (Krnić, 2013.) Naime, konzumacija MDMA, odnosno kasnije ecstasya prisutna je na glazbenim koncertima, isprva se konzumirao u kasnim 60-im godina prošloga stoljeća kao "rekreacijska" droga i to među poklonicima pop-glazbe. Zatim je konzumacija ecstasya od ranih 80-ih godina postala sve veća, a rezultati provedenih istraživanja pokazuju da ga uzimaju u najvećoj mjeri pripadnici rave pokreta, odnosno konzumira ga 91% sudionika rave party-a. (Milroy, 1999). Konzumacija ecstasy na rave party-ima stvara osjećaj kolektivne povezanosti tijekom kojeg se osjećaju i valovi dragosti i sreće (serotonina) što može potaknuti ovisnost. Pojačava intenzitet boja, zvukova, mirisa i taktilnih osjećaja pa glazba zvuči bolje; jasnije i čišće. Ples pomaže uranjanju cijeloga tijela i uma u osjećaj sklada, pripadnosti i dragosti; „zvuk postaje fluidni medij u kojeg uranjaš“. (Reynolds, 2009:31). Ranije je u ovome radu bila riječ o tome kako je razina nasilja na rave party-ima niže razine u usporedbi s drugim događajima poput koncerata i zabava u disco klubovima. Navedeno se pripisuje utjecaju ecstasy čijom konzumacijom se pobuđuje



osjećaj druželjubivosti među konzumentima. (Matković, 2000.) Nadalje, valja istaknuti kako s obzirom na kemijsko djelovanje ecstasya, on potiče i 1b-receptore, koji upravljaju repetitivnim ponašanjem, stoga se glazba i utjecaj droge sklapaju u iskustvo rave partyja. Umjetnici koji su stvarali rave, nisu računali na te učinke ecstasya, no kada su ih otkrili razvili su tehnike stvaranja i puštanja glazbe s isplaniranim poticanjem djelovanja određenog aspekta droge na sudionike party-a. S obzirom na navedeno razvio se stav kako određenu glazbu mogu „čuti“ samo drogirani ljudi, no, to isključuje intelektualnu razinu i podrazumijeva isključivo fizički doživljaj glazbe. (Krnić, 2013.)

Kako svaka strana ima lice i naličje, tako je i sa ecstasijem, naime, iako ga raveri doživljavaju iznimno pozitivno, ecstasy ima i brojne negativne učinke na ljudski organizam. Naime, ecstasy može izazvati suhoću usne šupljine, nervozu, blage mučnine neposredno nakon konzumacije, kočenje i utrućće vilice ili zatezanje lica. Nadalje, prekomjerne količine ecstasya mogu uzrokovati osjećaj praznine, umora, iritacije, naglih promjena raspoloženja, koji mogu trajati i do tjedan dana neprekidno nakon konzumacije. Razlog navedenome, sa stajališta medicinske struke pojašnjava se vremenom potrebnim za nadomještanje serotonina. Nadalje, valja istaknuti kako se ecstasy može i dugotrajno konzumirati bez pojave negativnih učinaka na ljudski organizam, naime, medicinski je dokazano da ni dugotrajna konzumacija ecstasya ne uništava ljudski mozak, ipak dugotrajna konzumacija ecstasya može uzrokovati paranoje, depresiju, napadaje panike ili tjeskobne poremećaje. Također, njegov učinak može se negativno manifestirati na emocije konzumenta i pojavu ovisnosti. Naime, zbog intenzivnog osjećaja „zaljubljenosti“ koji se javlja za vrijeme djelovanja narkotika, lakše će se stvoriti emotivna ovisnost, posebice ako se radi o nezadovoljnoj individui. Nadalje, intenzitet osjećaja konzumenta ecstasya se s vremenom smanjuje, i to ne zbog pada kvalitete droge, nego zbog pomanjkanja serotonina. S tim u svezi valja istaknuti kako ljudskom tijelu treba otprilike šest tjedana apstiniranja nakon trajnog i pretjeranog uzimanja droge kako bi nadoknadila količinu serotonina potrebnu za tjelesnu i mentalnu ravnotežu. Pored navedenoga, negativni učinci ecstasya očituju se i u povišenju tjelesne temperature, uslijed čega, a uz povećanu fizičku aktivnost, kao što je neprestani ples, može doći do zgrušavanja krvi. Uzročno posljedično zgrušavanje krvi može dovesti do nesvjestice i unutrašnjeg krvarenja, te do dehidracije. (Krnić, 2013)

### **6.3. Utjecaj konzumacije narkotika na pojedinca i društvo**

S obzirom na ranije opisani utjecaj droga, ponajprije ecstasya na ljudski organizam valja

istaknuti kako je upravo konzumacija droga i psihičke i fizičke promijene koje njezina konzumacija uzrokuje glavni razlog negativnoga stava društva prema rave-kulturi. Naglašavanjem isključivo zdravstvenih rizika zanemaruje se društvena važnost pripadanja nekoj kulturi te prihvatanja njezinih praksi. Rave-kultura bila je važna karika identifikacije mladih ljudi, stvaranja grupnoga identiteta i specifičnoga životnoga stila. No, i kod analitičara koji polaze od kulturne dimenzije rave-kulture i konzumacije droga nalazimo različita stajališta i analize. Tomu je tako jer je rave-kultura sastavljena od glazbe, plesa i droge međutim, rave iskustvo ne čini samo zbroj tih triju elemenata, nego rave iskustvo proizlazi iz njihove kompleksne isprepletenosti (Krnić, 2013).

Proučavajući farmakološka svojstva ecstasya, utvrđeno je kako njegovo djelovanje potiče na veću solidarnost i kooperativnost koja dovodi do smanjivanja ili čak ukidanja društveno nametnutih granica poput rasnih, spolnih ili etničkih predrasuda. Naime, na rave party-u nisu važni nametnuti društveni konstrukti, nego se prihvaća osoba onakva kakva ona jest po svojoj prirodi i svim njezinim osobnim varijablama. Naime, ponašanje koje predstavlja svojevrsnu reakciju do koje dolazi pod utjecajem ecstasya sociološki gledano, donosi svojevrsnu, ali manju revoluciju u procesima stvaranja osobne moći i prostora solidarnosti zbog čega je to ponašanje opisano kao egoistično i narcisoidno. Međutim, takvo ponašanje događa se u kolektivu u kojemu vlada osjećaj pripadanja i povezanosti, te upravo zajedništvo predstavlja središnji dio iskustva rave kulture. U akademskim krugovima se o konzumaciji ecstasyja govorilo da je privremeni bijeg od realnosti, međutim, Redhead ga smatra „hedonizmom u teškim vremenima“, tj. užitkom koji je sam sebi svrha. (Redhead, 1993.:7, prema Krnić, 2013) Autor Melechi promatra acid house pokret te ga doživljava kao kulturu „nestajanja“ i „zaborava“, a ecstasy kao „fantaziju oslobođenja i bijeg od identiteta“. (Melechi, 1993:97, prema Krnić, 2013.) Unatoč istraženom slabljenju efekta uzimanja droge (u smislu kvalitete droge, ali i društvenog trenda) Reynolds i Melechi smatraju da je iskustvo zajedništva, solidarnosti i ljubavi beznačajno i prazno i da je rave-kultura samo potraga za fascinacijom, a ne značenjem te da je ecstasy samo hiperstimulacija koja ne vodi nikamo. S druge strane, neki autori akademskih krugova, smatraju da su droge oblik kulturne potrošnje i da služe održavanju osjećaja stabilnosti i kontrole nad svojim životom; droga samo prividno pomaže nositi se sa zahtjevima socijalnih struktura. Međutim, Moore i Miles kao autori koji su istraživali neke uobičajene prakse prije, tijekom i poslije party-a zaključuju da je konzumiranje droga unutar rave-kulture svjestan odabir koji donosi osjećaj pripadnosti kulturi koja je izvan uobičajene svakodnevice, a ima razvijen jezik i praksu. Prema Mooreu i Milesu,

konzumacija droga nikako nije samo bijeg od svakodnevice već njezin produžetak, ako ne i protuteža stvarnosti. Pozitivni efekti eksperimentiranja s drogama i iskustva koje ono donosi su često zanemareni, iako doprinose društvenoj prilagodbi, ali i osobnome razvoju. Reynolds, piše kako glazba oblikovana pod utjecajem narkotika, ali i za narkotike može se razvijati više i drukčiji od drugih jer nije napravljena da bi ostvarila trajni umjetnički ili avangardni status. „Funkcionalizam hardkoraškog rejverskog plesnog podija i narkotični hedonizam imaju divlje ubrzanje koje premašuje produkciju većine osviještenih eksperimentalista“. (Reynolds, 2009: 23) Nadalje, Reynolds smatra kako je raverska kultura teško zamisliva bez povezanosti s drogom, a postoji i kao metafora o drogi; glazba koja drogira svoje slušatelje. «Rave je više od glazbe u kombinaciji s drogom; to je matrica životnog stila, ritualiziranog ponašanja i vjerovanja. Za sudionike je ona poput religije; za promatrača iz srednje struje djeluje kao neki uvrnuti kult (Reynolds, 2009: 24)

#### **6.4. Normalizacija droga**

Sve više se u javnom diskursu spominje pojam „normalizacija“ droga. Označava pojačano korištenje droga neovisno o pripadanju subkulturi ili nekoj vrsti pobune. Droga postaje uobičajenija i droga je u sve većoj mjeri opće prihvaćena. Krnić navodi nekoliko dimenzija „normalizacije“; veća dostupnost i povećano konzumiranje neovisno o spolu ili klasnoj pripadnosti, bolja informiranost i prihvaćanje konzumacije droga u slobodno vrijeme. Naravno, mora se uzeti u obzir da značenja i utjecaji droga ovise i o kulturnom kontekstu, ali i da kod „normalizacije“ nije riječ o svim drogama. (Krnić, 2013. prema Parker i sur., 1998: 153-7) Ukoliko bismo, kao što je to učinio Matthew Collin, a nastavili Gilbert i Pearson, shvatili drogu kao oblik „tehnologije“ to bi značilo da socijalni i kulturni efekti, kao i kod tehnologije, u velikoj mjeri ovise o načinu korištenja koji ovisi o sociokulturnom kontekstu koji drogu proizvodi. (Krnić, 2013.)

„Normalizacija“ droga počinje krajem osamdesetih godina prošloga stoljeća, a povezana je s promjenom u rave-kulturi; adiktivne droge poput heorina koje su se ponekad konzumirale, u potpunosti su zamijenjene „blažim“ poput ecstasyja koji je utjecao na sve veću uporabu droga među mladima, ali i na razvoj „plesne kulture“ (Krnić, 2013). U Velikoj Britaniji se popularnost „plesne kulture“ podudarala s „kulturom ecstasyja“ tj. redovnim uzimanjem nekih ilegalnih supstanci (Gilbert i Pearson, 1999:138., prema Krnić, 2013).

## **6.5. Utjecaj narkotika na uživatelje elektronske glazbe**

Konzumacija droga velik je dio stvaranja identiteta pripadnika rave kulture. Ben Malbon skovao je termin „oceansko iskustvo“ koji je produkt plesa, glazbe, interakcije i osobne ekspresije. Taj euforični osjećaj koji se pojačava i produžuje uzimanjem ecstasyja nazvan je „ekstatičnim iskustvom“. Moguće ga je, dakako, postići i bez dodatnih stimulansa što pokazuje da droga nije definirajući faktor iskustva. (Malbon, 1999.)

Također, vrlo je važno istaknut kako sam nastanak rave kultura nema temelje u konzumaciji ecstasy-a, nego rave kultura nastaje djelovanjem specifičnog kulturnog konteksta. U tom smislu među raverima se ističe specifičan oblik iskustva, koji je od utjecaja na konstrukciju ili transformaciju identiteta te je samo iskustvo pod utjecajem ekstatičnih stanja. Takva ekstatična stanja rezultat su prakse konzumacije droga koje pretpostavljaju različite vještine, kompetencije, tehnike, „staž“ i tip scena na kojima se prakse konzumacije droga odvijaju. „Doživljavanje identiteta (na partyju) clubberi smatraju svojim 'pravim identitetom' – kakvi doista jesu“. (Malbon, 1999: 127). Dakle, primjetno je kako svi aspekti rave kulture nisu nužno povezani s farmakološkim djelovanjem ecstasy-a.

A8i(\$©

## **7. Ples – najvažniji element rave-kulture**

Ples je sastavni dio svake civilizacije te je prisutan u gotovo svim poznatim kulturama. Shodno tome ples je jedan od načina komunikacije i izražavanje ljudskih osjećaja. Shodno tome možemo reći da pokretom izražena emocija ili želja pokazuje čovjekovu pripadnost određenoj kulturi ili manifestira navike i običaje određenoga društva. (Medina, Ruiz et al, 2008). Nadalje, ples je od najstarije povijesti percipiran kao način komunikacije s božanstvima ili nadnaravnim silama koje utječu na plodnost, oblik su žrtve ili zahvale, a pored toga ples je doživljen i shvaćan kao jedan od načina komunikacije između samih članova društva (Medina, Ruiz et al, 2008). Ples nadilazi fizičku i estetsku dimenziju i pretpostavlja simboličke aspekte kulture. Antropološki gledano, ples je „kulturna praksa i društveni ritual koji predstavlja oblik estetskoga zadovoljstva i sredstvo pomoću kojega se uspostavljaju veze i specifične strukture unutar zajednice“. (Pušnik i Sicherl, 2010., prema: Krnić, 2013).

Ratnam smatra kako su ples i društvo uzajamni pojmovi koji se međusobno grade; društvo stvara temelj za ples posredovanjem fizičkih elemenata, razvoja kulturnih formi i jezika, dok ples pak stvara slike i priče kojima se širi poruka društva čime društvo internalizira sadržaj i užitek nastao plesanjem. (Ratnam, 2012.) Akademski diskurs teško prihvaća ples kao praksu koja transcendiru ulogu sredstva, već ga shvaća kao instrument koji učvršćuje socijalnu strukturu i regulaciju ponašanja (Gilbert i Pearson, 1999., prema: Krnić, 2013). Ples prema Malbonu čini temelj društvene interakcije mladih ljudi, ima važnu ulogu u konstrukciji identiteta čime dobiva važnost i za društvo u cjelini jer je kulturna praksa ukorijenjena u svakodnevnom životu. (Malbon, 1999.)

Plesna glazba smatra se inferiornom u odnosu na glazbu koja je namijenjena slušanju što ilustrira rock and roll koji nastaje kao plesna glazba, no razvija se u glazbu za slušanje i eliminira dimenziju plesa čime postaje kulturna i umjetnička forma (Gilbert i Pearson, 1999., prema Krnić, 2013). Ples se smatra „praznim“ zbog nemogućnosti verbalizacije značenja; nije važno što će plesač reći o plesu i njegovome značenju, važno je što za njega znači plesanje. Ples ovisi o društvenom kontekstu iz kojega se otkrivaju njegova značenja, a ona mogu biti i da je značenje plesa – plesanje samo po sebi. Značenja plesa se ne mogu objasniti vezana uz neku određenu racionalnu funkciju i variraju s obzirom na kontekst.

Kao što je i napomenuto prije u tekstu, droge nisu zauzimale središnji dio rave-kulture. Bio je to ples. Osnovni i najvažniji element rave kulture je kontinuirano, dugo plesanje koje je neminovno povezano i s ostalim praksama i ritualima rave-kulture. Iako su se rijetki

znanstvenici posvetili proučavanju plesa kao najvažnijeg elementa elektronske glazbe, postojala je potreba da se prepozna vanjsko značenje koje je posredovano

Rietvild smatra da je ples apolitičan i amoralan jer je riječ o „kolektivnoj predaji ritmu“ koja je dodatno stimulirana drogama stoga je plesanje „slavljenje velike praznine“. (Rietvild, 1998: 266, prema: Krnić, 2013.) Nadalje, Rietvild navodi da će dugotrajno plesanje potencijalno dovesti do „iščezavanja ega u masi tijela koja plešu“, a ako dođe do „gubljenja sebe“ (...) repetitivni zvuci će izazvati poslušnost ritmu, ali neće nametnuti racionalni fokus. Rietvild, tako, ples vidi kao bijeg od stvarnosti, baš poput Redheada ili Melechija. No, Toshiya Ueno techno-ples vidi kao nekonvencionalan oblik otpora što ga čini političnom praksom. (Krnić, 2013.) Na taj način pretpostavljena je mimeza u plesu kojoj nedostaje originalni model koji se imitira pa dolazi do stvaranja karakterističnog kulturnog i političkog prostora u kojemu ne prevladavaju uobičajene norme. Plesne prakse se, s obzirom na različite stilove elektronske glazbe i lokaciju, gotovo uopće ne razlikuju pa Ueno zaključuje da niti nema originalnoga modela.

Od Judith Butler, Ueno preuzima pojam performativnosti, što podrazumijeva ponavljanje rituala, normi i kulturnih kodova koji utječu na konstrukciju identiteta, a isključuje postojanje „ontološke“ jezgre. Ples je tako performativni akt jer nije datost već se gradi ponavljanjem, stilizacijom i konstruiranim pokretima tijela. Mimeza plesa je, dakle, performativna aktivnost tijekom koje se otvara prostor moguće drukčije komunikacije i društvenosti bez uobičajenih normi ponašanja pa ples postaje oblik otpora ustaljenim kulturnim kodovima. Sociološki gledano, ples je slavlje tijela, a ono je instrument rada, tj. materijalnoga, stoga možemo zaključiti (na temelju razvoja procesa proizvodnje za koji je tijelo koje se giba nužnost) kako bez kretanja toga instrumenta neće moći biti ni rada, a samim time ni ekonomskoga rasta (Brinson, 1983).

### **7.1. Dimenzije iskustva plesa**

Opaženo je nekoliko dimenzija koje čine iskustvo plesa. Teritorijalizacija i regulacija, koje su važne za ponašanje u prostoru kluba. Iako je plesni podij središnji dio kluba i mjesto na kojemu većina posjetitelja provodi najviše vremena, postoje nepisana pravila ponašanja u ostalim dijelovima (prostor pred šankom, dio za sjedenje, WC-i...). Medijacije čine iskustvo plesa stvaranjem atmosfere na party- u koja ovisi o tipu glazbe, promjeni ritma, zvučnim efektima i slično. Jedna od dimenzija su tehnike i kompetencije u smislu korištenja tijela u ograničenome vremenu i prostoru; plesati na party- u znači interakciju s drugim plesačima, što ovisi o broju ljudi, glazbi, korištenju različitih droga i slično. Način plesanja utječe na prirodu i stupanj identifikacije i konstrukcije osobnoga i društvenoga identiteta. Posljednja dimenzija je emotivni aspekt koji je nusprodukt djelovanja svih ostalih dimenzija. Tijekom plesa, pod utjecajem glazbe i prisutnosti drugih ljudi, plesač ples shvaća kao nagradu zbog ugodnog emocionalnog iskustva posredovanog sigurnošću i kompetentnosti u snalaženju u ostalim dimenzijama.

„Ne osjećate li, prijatelji, da je ples čisti akt metamorfoze...? U svom vječitom mijenjanju ples uništava ličnost i stvara je u novom obliku. Pa i ta ličnost ne traje dulje od trenutka. Ona umre, da bi se pojavila nova“. (Valery, prema: Maletić, 1986: 12).

## **7.2. Zajedničke karakteristike plemenskog plesa i plesa danas**

U brojnim povijesnim tekstovima uočljivo je kako je ples u velikoj mjeri bio prisutan među plemenskim narodima, pa prema tome navodi se kako pojedina plemena plešu u svim prilikama koje označavaju neke važne trenutke u njihovim životima, neovisno o tome što je uzbuđenje izazvalo. U tom smislu John Martin uočava kako pokreti uzbuđene osobe nisu racionalni ni svrsishodni, ali su projekcija emocije koja je izražena: „zajednička osnova svih takvih manifestacija, kao i svih aspekata plesa, jest impuls za ispoljavanjem unutarnjih stanja iracionalnim pokretima, koja ne bismo mogli izraziti praktičnim, racionalnim sredstvima“. (Maletić, 1986: 13)

Ernst Grosse smatra kako je ples jedan od čimbenika društvenosti u ljudi jer ples nastaje u

odnosu više ljudi koji zajedničke emocije i ciljeve manifestiraju upravo plesom: „u uzbuđenju plesa oni su jedno tijelo i jedna duša, ostvarivši tako istinsku socijalnu zajednicu“. (Maletić, 1986: 14). Njegovu teoriju nastavlja i Joseph Deniker koji smatra kako tijekom plesa svaki pojedinac daje dio svoje slobode i prilagođava pokrete kako bi se uklopio u ritam i gibanje kolektiva što je, smatra, izraz solidarnosti.

Ples nije samo ispoljavanje emocije, on je i stvaranje; samoga sebe (Maletić, 1986). Naime, dok pleše, čovjek ne ispoljava spontano, nužno samo jednu emociju, on svojim pokretima pokazuje misli, predodžbe i doživljaje, ukupnost emocija i umnih procesa i tada ples postaje simbol, dakle jasan izraz čovjekova duha nasuprot čiste fizičke manifestacije (Maletić, 1986).

Ples, čvrsto povezan s glazbom, također može djelovati opojno i rezultirati ekstatičnim stanjem, što je u primitivnim društvima često povezano s komunikacijom s nadnaravnim baš kao što to tvrde suvremeni plesači na party-ima; uz poticaj neke droge (češće psiho-aktivne) dovode se u izmijenjena stanja svijesti u kojima izražavaju sebe kroz ples i dolaze u doticaj s transcendentnim (Maletić, 1986.).

Istraživanje koje je proveo Takahashi bavilo se upravo utvrđivanjem povezanosti glazbe i fizičke aktivnosti te narkotika i njihova utjecaja na čovjeka. U svom istraživanju uzeo je u obzir psiho-biološke i neuro-fenomenološke utjecaje dugog plesanja, pregrijavanja, manjka hrane i sna te techno glazbe i njezinog repetitivnog ritma na čovjeka. Gina Fatone u tom smislu navodi da je jedan od glavnih uzroka postizanja stanja izmijenjen svijesti i potencijalnog doticaja s transcendentnim upravo posljednji faktor koji je Takahashi istraživao zbog kombinacije repetitivnog ritma i MDMA-e ili LSD-ja koji u više slučajeva izaziva osjećaje mistične transcendencije. (Fatone, prema St John, 2006)

Ples i glazba su praktički neodvojivi, Gilbert Rouget opisujući jedan plemenski ritual navodi: „Pjesmu izvode sami plesači. Ovi tako rekavši pjevaju svoj ples. A prema načinu kako arhitektura pjesme i razvoj plesa predstavljaju odljev jedan drugoga, mogli bismo isto tako reći da oni plešu svoje pjesme“. (Maletić, 1986: 32)

### **7.3. Društvena dimenzija plesa**



Ples uglavnom djeluje kao rezultat uzbuđenja ili oslobađanje istoga što je jasno i danas, iako Maletić tvrdi kako je u suvremenosti došlo do smanjenja te povezanosti psihičkoga i fizičkoga. Ples je predstavljao osjećaje vezane uz okolna i svakodnevna zbivanja i obilježavao sve važnije događaje u životu, no ako se prisjetimo početaka elektronske glazbe i partyja vidimo evokaciju te spone (Maletić, 1986). Tijekom 90-ih godina, u doba loše društveno-ekonomske situacije mladi svoje frustracije ispoljavaju upravo na partyjima; plešući, stvarajući jedinstvo jedni s drugima, oslobađajući se negativnih emocija, alijenacije i pretjerane individualizacije. „Nošeni zajedničkom emocijom, ljudske mase skandiraju iz oduševljenja ili ogorčenja, dok njihovo isprva neujednačeno gibanje postepeno kao samo od sebe prelazi u jednako usmjerene geste i zajedničko, ritmičko stupanje.“ (Maletić, 1986: 41). Ljudi imaju snažnu tendenciju sastati se i zajedno plesati, oslobađati se: „... njih privlače te svetkovine intenzivne tjelesnosti, ritmom plesa izazvana radost i psihički elan“. (Maletić, 1986: 42). Ekstatični ples, prema otkrićima moderne psihijatrije, ima dva uzroka; ili se radi o potiskivanju želja za ljubavlju ili mržnji kojima je potrebno otpuštanje ili je riječ o strahu (Maletić, 1986). U ekstatičnom plesu, čovjek teži prijeći granice ljudskog postojanja kako bi nadvladao strah koji ga prožima jer uslijed plesa, «maštom i halucinacijom [strah] može poprimiti konkretne oblike (Maletić, 1986: 46) te ga napokon mogu savladati. Postoje zapisi o „plesnim epidemijama“ tijekom srednjega vijeka, primjerice, koje su se mahom pojavljivale u trenutcima kada je opći osjećaj sigurnosti naroda iz nekog razloga bio ugrožen, a jačala je neizvjesnost i strepnja (Maletić, 1986: 46). Primjećujemo sličnosti sa društvenom situacijom, kako pri nastanku elektronske glazbe, tako i danas kada je ona još uvijek vrlo zastupljena i popularna. Naime, radilo se o problemima nezaposlenosti, ili teške zapošljivosti, koji za sobom povlače osjećaj neizvjesnosti za budućnost, problemima nepoštivanja ljudskih prava uslijed kapitalističkog funkcioniranja tržišta rada, ali i stvaranja sve većih razlika među ljudima - poglavito temeljene na razlikama u financijskom stanju tj. statusu, klasi, društvenom sloju – stoga je ponovno izražen strah. Elektronski partyji nude rješavanje spomenutoga straha, u ekstatičnom plesu s potencijalnim „konkretnim“ (narkoticima izazvanim) oblikom straha koji plesači nadilaze u ushićenosti pokreta i osjećaja sjedinjenosti s ljudima s kojima se taj strah najčešće i dijeli. „*Plesno je ludilo nadomjestak za infantilne snove, za provale bijesa i za štošta drugo što smo u djetinjstvu promašili. Ono je reakcija na razočaranja i nezadovoljstva što ga je svakidašnjica u nama nagomilala. Ali suprotno ekscesima, zajednica ritma i plesa može nas dovesti i do toga da barem povremeno dostižemo ekstatične visine*

*života, da natkrilimo brige i razočaranja svakidašnjice... “ (Maletić, 1986: 47).*

#### **7.4. Religijski aspekt kulture elektronske glazbe**

Ranije je bila riječ kako reveri doživljavaju elektronsku glazbu na jednoj duhovnoj razini, s tim u svezi Sylvan ističe kako elektronska glazba sadrži religijski element te tome u prilog navodi kako rave pokret funkcionira poput religijske zajednice, na nesvjesnoj razini i na postmoderan način; konstituira kulturni okoliš s većom dubinom i snažnijom namjerom. (Sylvan prema: St John, 2006.) U svezi s prethodno navedenim ističu se neke ritualne dimenzije ravea, odnosno religijska obilježja elektronske glazbe, kao što su: „eksperimentalna, transcendentna, transformativna“; elektronska glazba opisuje se kao izvor 'spiritualnog izlječenja' koje je ekvivalentno iskustvu preobraćenja, elektronska glazba se doživljava kao iskupljivačka uz argumentaciju da posjeduje kapacitete da oslobodi podsvjesnu represiju [...], „daje iskustvo koje potencira zaigranu životnost ili mobilizira kulturnu revitalizaciju“ (St John, 2006: 4). Gerard navodi kako je uloga DJ-a u religijskom kontekstu elektronske glazbe jako velika jer on „stvara srce rituala“ kojemu sudionici party-a pristupaju ovisno o „ritualnom znanju“, mixu koji DJ odabire jer njime može ubrzati stvaranje zajedništva i osjećaja izmijenjene svijesti (Gerard, prema St John, 2006: 5). Iskustvo plesa stvara „beztvremensku zonu, područje kaosa i neodređenosti“ u kojemu se plesači dodiruju sa samim sobom, dolazi do «desubjektivacije i resubjektivacije (St John, 2006: 5-6). U tom smislu Landau navodi: „*Ako je ekstatični raver uistinu anonimno tijelo [...] koje je odstranilo svoj identitet, ideologiju i jezik, koje se lišilo ili promijenilo svoj kulturalno određen izgled, onda su ograničenja koja inače ocrtavaju naše rubove destabilizirana i možda rastočena. Plesanjem usred mase ekstatičnih tijela, raver je obuzet ne samo neposrednim 'iskustvom' fenomenološkog svijeta, ali i nesvjesnim znanjem svojega svijeta o jedinstvu i drugotnosti [...] - znanjem koje je prilično drugačije od autorefleksivnih misli. Izgubljen u refleksivnosti i prirodnoj transgresivnosti tijela, njegovoj nedeterminiranosti i ispreplitanju, raver je nijemi svjedok zamagljivanja nekad jasnog razgraničenja sebe i mase koja pleše, sebe i ravea*“ (Landau, 2004: 121, prema: St John, 2006: 8).

Tri su značajke razvoja kulture elektronske glazbe i povezanosti s religijom. Prva je prijenos

vrijednosti 60-ih s obzirom da je disco spona koja povezuje eksperimentiranje i proširenje svijesti koje je u 60-ima posredovano LSD-jem, no u elektronskoj kulturi se to proširilo do prihvaćanja goa-trancea kao miljea za izraženu spiritualnost: „trance kultura je suvremeno skladište za, psihodeličnu potaknutu, mističnu svijest koja je popularizirana evangelizirajućim taktikama Learyja i, meskalinom potaknutim, otkrićima Aldousa Huxleyja“. (St John, 2006: 13). Trance graniči s duhom 60-ih iako prihvaća paganske i gajanske spiritualnosti europskog i neeuropskog porijekla s kojima se, poklonici, poistovjećuju. Nadalje, svesrdno prihvaćanje tehnoloških dostignuća (posebice zvučnih) je shvaćen kao sukobljen s razvojem spiritualnosti, no neki autori, poput Douglasa Rushkoffa, tvrde suprotno; rave je skup *cyber*, kemijskih i audio-vizualnih tehnologija koje omogućuju istraživanja nepoznatih dijelova svijesti i zajedno s psihodelicima, računalima, kaosom, matematikom i petljom povratne veze rave je uspostavio umreženi, virtualni, bestjelesni i gnostički Drugi Svijet: 'Cyberiju'. (Rushkoff, 1994, prema: St John, 2006: 14) Nadalje, valja istaknuti, s obzirom na kapitalizam i konzumerizam koji omogućavaju neprekidan tok informacija i novih 'spiritualnih načina života' opravdano je očekivati kako će razvoj elektronske kulture bit znatno ubrzan. U zapadnom svijetu kojemu je središnja aktivnost konzumacija svega pa tako i iskustva, elektronska kultura pruža sjajan okvir za osobno i kolektivno iskustvo stvaranja subjektiviteta, tj. identiteta – dolazi do „samorealizacije preko konzumacije sadašnjosti“. (St John, 2006: 14). Maletić razlikuje svijetlu i mračnu ekstazu u kojoj svijetla simbolizira sjedinjenje s nekim transcendentalnim oblikom tijekom plesa, a mračna je ona u kojoj čovjek teži autodestrukciji. Primjeri mračne ekstaze zabilježeni su za vrijeme raznih antropoloških istraživanja prilikom kojih su opisani slučajevi pripadnika plemena koji tijekom plesa gaze po užarenom pepelu vatre (Kalifornija) ili gutaju živu žeravicu (Sudan), no suvremeni oblici mračne ekstaze su možda u pretjeranom uzimanju droga koje mogu dovesti do psihoza, dehidracije, nesvjestice pa čak i smrti. (Maletić, 1986.) Repetitivnost elektronske glazbe, sudeći prema istraživanjima primitivnih društava, ali i djece, odgovara ljudskome duhu u smislu da dijete ili član plemena ponavlja pokret do razine zanosnog ritma dolazi do stanja sličnoga transu u kojemu uživa i ne želi prestati (Maletić, 1986). G. Steller istraživao je stanovnike Kamčatke u 18. stoljeću i zabilježio kako se tijekom plesa potpuno zanesu, iste pokrete ponavljaju satima, a plešu neprekidno satima ili čak čitav dan i dio noći tijekom koje se krug plesača samo širi i uključuje čak i starce jer „nitko ne može odoljeti ritmu“. (Maletić, 1986: 42).

## 8. Zaključak

Elektronska glazba i rave pokret nastao iz nje na javnu scenu dolaze kao izmijenjena revolucija 60-ih godina potaknuta hippie pokretom. Slični društveni uvjeti i slična kolektivna svijest mladih utjecala je na eksponencijalni rast popularnosti i produktivnosti pokreta i glazbe. Njezin utjecaj, kako na pojedinca, tako i na društvo, pokazao se velikim, posebice u slučaju mlađe populacije. Naime, uočene su sličnosti u društvenim zbivanjima (propadanje tvrtki, smanjene mogućnosti zaposlenja, recesija), političkoj atmosferi (prikriveni totalitarizam ili pojačani konzervativizam te pokušaji represije), nepoštivanju ljudskih prava te jačanju razlika među ljudima, te u reakciji mladih na njih. Nezadovoljni nesigurnošću i lošim uvjetima života koji ne nude svijetlu budućnost, mladi se bore protiv jasne, ali dobro kamuflirane, politike „divide et impera“ koja ih čini inertnima i ljutitima stoga traže zajedništvo, jednakost i ljubav. Pronalaze ih na partyjima elektronske glazbe na kojima se potiče upravo solidarnost, ljubav i ideja jednakosti. Konzumacija droga dopušta im i željeni bijeg od stvarnosti, ali djeluje i kao izraz revolta i bunta na sveopća zbivanja. Jedan od često naglašenih, ali i ne i najvažnijih elemenata rave kulture je konzumacija narkotika. Popularizirana 60-ih dobija uzlet u brzom razvoju elektronske glazbe i popratne scene jer daje osjećaj „oceanskog iskustva“, dopušta „putovanja u druge svjetove“, bolje međusobno povezivanje, jače osjete, ljepši doživljaj. Medijska hajka nastala dolaskom narkotika i u javni diskurs, realno, nije prestala do danas, no znatno se smanjila i teži znanstvenoj, ne emocionalnoj argumentaciji. Naime, jedna od najpopularnijih droga 90-ih bila je MDMA, supstanca koja je korištena i u terapijske svrhe, konkretno, za liječenje posljedica PTSP-ja kod vojnika, te i danas postoje istraživanja koja razmatraju benefite kontroliranog uzimanja MDMA. Razvoj same glazbe krenuo je od disco glazbe gay crnaca u New Yorku i Detroitu i u vrlo kratkom vremenu doživio uzlet i u Europi (Manchester, Paris, Berlin) te brojne varijacije uz napredak tehnologije i sve veći broj zainteresiranih. Tu je također uočena sličnost sa 60-ima; pojavom rocka glazba doživljava revoluciju čija je jedina konkurencija koja se otada pojavila, upravo elektronska glazba. S velikim stupnjem inovativnosti, nebrojenim mogućnostima proizvodnje zvuka, alteracije i razvitka, glazbeno je još uvijek na tronu, uzimajući u obzir popularnost i broj snimaka koji svakoga dana nastaju.

Neki autori tvrde kako rave pokret čak ima elemente religioznosti; tijekom povijesti mnogo puta zabilježeno je ritualno plesanje koje dovodi do stanja transa, kontakta s transcendentnim i netjelesnim što je vrlo slično plesanju na rave partyjima. Iskustva dodira s nadnaravnim, dakako, na rave partyju često je posredovano uzimanjem raznih psihotropnih supstanci, no

sam čin plesa u svrhu višeg povezivanja ostao je isti. I upravo ples čini okosnicu ove kulture. Kao najviša manifestacija oslobođenja društvenih nameta, izraz kulture, no i kulturna niša koju je moguće samostalno oblikovati i živjeti. Ples predstavlja dodir sa samim sobom, dodir s okolinom i dodir s transcendentnim.

## **9. Literatura**

1. Beaver, P., R., et al. (1991.) Religije svijeta, enciklopedijski priručnik, 2. izdanje, Kršćanska sadašnjost
2. Brinson, P. (1983.), Scholastic Tasks of a Sociology of Dance, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance*, Edinburgh: Edinburgh University Press
3. Brlas, S.,(2011.) Terminološki opisni rječnik ovisnosti, Zavod za javno zdravstvo „Sveti Rok“ Virovitičko-podravske županije, Virovitica
4. Cohen, P., (1972.), Subcultural Conflict and Working Class Community, u S. Hall, D. Hobson, A. Lowe; Willis, P., (ur.), *Culture, Media, Language*, London: Hutchinson
5. Collin, M. and Godfrey, J. (1997.) *Alterd State*, London: Serpent`s Tail;
6. Čaldarović, O., (2012.) Čikaška škola urbane sociologije : utemeljenje profesionalne sociologije, Naklada Jesenski i Turk : Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb;
7. D'Andrea, A., (2004.). Global nomads: Techno and new age as transnational counter-cultures in Ibiza and Goa, *Rave culture and religion*, London: Routledge;
8. Doddoli, L.; Maradei,M., (2005.) Svijet poslije II. svjetskog rata. Knjiga treća, Marjan tisak, Split, str. 5-111;
9. Fanuko, N., (2013.), Sociologija, udžbenik za Gimnazije, Profil International, Zagreb;
10. Fatone, G., (2004.), Gamelan, techno-primitivism, and the San Francisco rave scene, *Rave culture and religion*, London: Routledge;
11. Garnier, L., Brun Lambert, D. (2005.) *Electrochoc*, Zagreb: Celeber;
12. Gerard, M., (2004.), Selecting rituals: DJs, dancers and liminality in underground dance music, *Rave culture and religion*, (167-84), London: Routledge;
13. Gilbert, J. and Pearson, E. (1999.) *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, London and New York: Routledge;
14. Guha, A., (2012.), Dance in the urban culture, doktorski rad, University of Mumbai;
15. Harvey, D., (2014.) Kratka povijest neoliberalizma, V.B.Z. d.o.o., Zagreb;
16. Kapetanović, I. (2014.) *Benjamin Perasović: "Pink Floyd I Soft Machine prvi su organizirali rave, a Hendrix je bio techno freak"*, LINK, (datum objave: 12.09.2014.).
17. Katinić, M., (2013.), Sveto i profano u kontekstu bioetičke problematike: poremećaj ravnoteže ekosustava djelovanjem ekotoksikologije moći, *Socijalna ekologija*, vol. 22, No. 1: 47-64.
18. Kovačić, A., (2012.), Glazba u ranom kršćanstvu, Služba Božja, God. 52, No. 1, str. 21-50

19. Krnić, R.; Perasović, B., (2013.) Sociologija i party scena, Naklada Ljevak, Zagreb
20. Krnić, R., (2013.), Ples i upotreba droga kao značenjske prakse u sociologiji rave-kulture, *Sociologija i prostor*, God. 195 (1), str. 91-107;
21. Landau, J., (2004), The flesh of raving: Merleau-Ponty and the 'experience' of Ecstasy, *Rave culture and religion* (107-24), London: Routledge;
22. Malbon, B. (1999.) *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*, London & New York: Routledge.
23. Matković, T., (2000.), Rave -primjer globalne subkulture za 21. stoljeće, *Diskrepancija, Sv.1, Br. 2.*, str. 47-56;
24. Medina, J., Ruiz, M., de Almeida D.B.L., Yamaguchi, A., Marchi Jr., W. (2008)., The representations of dance: a sociological analysis, <http://www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/viewFile/2106/3353> (stranica posjećena 15.rujna 2016).
25. Melechi, A., (1993.), The Ectasy of Disappereance, u: S. Redhead (ur.) *Rave of: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*, Aldershot: Avebury.
26. Miloš, A., (1996.), Utjecaj rock glazbe na mlade, *Obnovljeni život* 51 (5): 559-586;
27. Milroy, C. M., (1999), Ten years of ecstasy. *Journal of the Royal Society of Medicine*, No. 92, str. 68-72;
28. Mirkowski, P., (2013.) Neoliberalna početnica, *Diskrepancija* : studentski časopis za društveno-humanističke teme, Vol.12, No.18, str. 189-204;
29. Moore, K. and Miles, S., (2004.), Young People, Dance and the Sub-Cultural Consumption of Drugs, *Addiction Research and Theory*, 12 (6): 507-523;
30. Nikolić, L., (2018.), Utjecaj glazbe na opći razvoj djeteta, *Napredak, God.159, No. 1 - 2*, str. 139 – 158;
31. Parker, H.; Aldridge, J. and Measham, F. (1998.) *Illegal Leisure: the normalization of recreational drug use*, London: Routledge;
32. Perasović, B., (2001.), *Urbana plemena: Sociologija subkultura u Hrvatskoj*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada;
33. Perasović, B., (2013.), Teorijske implikacije empirijskog istraživanja punk-scene u Hrvatskoj, *Društveno istraživanje, God. 22, Br. 3*, Zagreb, str. 497-516;
34. Popovski, V., (1983), Čikaška škola u urbanoj sociologiji, *Revija za sociologiju, God. 13 (1-4)*, str. 103-113;
35. Pušnik, M. and Sicherl, K., (2010.), Relocating and Personalising Salsa in Slovenia: To Dance is to Communicate, *Antropological Notebooks*, 16 (3): 107–123.

36. Rathus, S. A.,(2000.) Temelji psihologije, Jastrebarsko, Naklada slap;
37. Redhead, S., (1993.), The politics of Ecstasy, u: S. Redhead (ur.) *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*, Aldershot: Avebury;
38. Reynolds, S. (2009). *Energetski bljesak: putovanje kroz rave glazbu i dance kulturu*, Zagreb: Ljevak.
39. Rietveld, H., (1998.), Repetitive beats: free parties and the politics of contemporary DIY dance culture in Britain, u: G. McKay (ur.) *DIY Culture: Party and Protest in Nineties Britain*, London: Verso.
40. Shaw, C.; McKay, H., (1933.), *Juvenile Delinquency in Urban Areas*, Chicago: The University of Chicago Press
41. St John, G., (2006.), Electronic dance music culture and religion: an overview, *Culture and Religion*, vol. 7, No. 1;
42. Stojakovic, P. (2000). *Kognitivni stilovi i stilovi učenja*, Filozofski fakultet, Univerziteta u Banja Luci, Banja Luka
43. Sylvan, R. (2002.) *Traces of spirit: The religious dimensions of popular music*, New York: New York University Press
44. Takahashi, M., (2004.), The 'natural high': Altered states, flashbacks and neural tuning at raves, *Rave culture and religion*, (145-64), New York: Routledge;
45. Thompson, K. (2003.), *Moralna panika*, Clio, Beograd;
46. Ueno, T., (2003.), Unlearning Raver: Techno- Party as the Contact Zone in Trans-Local Formations, u: D. Muggleton i R. Weinzierl (ur.) *The Post-Subcultures Reader*, Oxford: Berg.